

تاریخ ادبِ اردو

جلد دوم

ڈاکٹر جمیل جالبی

مجلس ترقی ادب کلپ روڈ - لاہور

تاریخ ادبِ اردو

جلد دوم

حصہ اول

(اٹھارویں صدی)

از

ڈاکٹر جمیل جالبی

پ ایچ - ڈی ، ڈی لیٹ

مجلس ترقی ادب لاہور

جنگ حقوق مخلوق

طبع سوم : مارچ ۱۹۹۴ء

تعداد : ۱۱۰۰

ناشر :	احمد الہی قاسمی
طبع :	ناظم، مجلس ترقی ادب، لاہور
مطبع :	سعادت آرٹ پریس ۱۹-۸ ایٹ روڈ لاہور
طبع :	توفیق الرحمن
ہمت :	۳۰۰ روپے

انتساب

محمد سہیل خان (سہیل جالبی) کے نام

جو بھائی بھی ہے اور بیٹا بھی

ع تم سلامت رہو ہزار برس

جیل جالبی

ترتیب

پیش لفظ	۱۱
تہمید :	
پہلا باب	۱
دوسرا باب	۲۰

فصل اول :

شمالی ہند میں اردو شاعری کی ابتدائی روایت

پہلا باب	۳۳
دوسرا باب	۴۵
تیسرا باب	۵۳
	۶۴
	۷۶
	۸۱
	۹۰

فصل دوم:

پہلا باب

خارسی کے ریخت گو : - - - - - ۱۳۱

میرزا سمن الدیدی گند موسوی طرقت ۱۲۲؛

خواجہ عبداللہ، وحدت دگل ۱۲۳؛ میرزا عبدالعزیز بیدل ۱۲۴؛

میرزا عبدالغنی بیگ قبول کشمیری ۱۲۵؛ شیخ سعد اللہ گلشن ۱۲۸؛

شرف الدین علی خاں بیام اکبر آبادی ۱۳۱؛ مرزا محمد رضا قزلباش

خاں امید ۱۳۲؛ نواب مدد الملک میرزاخان ۱۳۶۔

خارسی کے ریخت گو : - - - - - ۱۳۹

سراج الدین علی خاں آذرود ۱۳۸؛ اشرف رام قصص ۱۴۲؛

دارلشیک چند بہار و بیوی ۱۴۹؛ نواب ذوالقدر دنگاہ قلی خاں دنگاہ

۱۵۰؛ میر نظام علی آزاد بنگالی ۱۵۲۔

دوسرا باب

فصل سوم:

پہلا باب

ولی دکن کے اشعار، تخلیقی رویہ، شاعری کی

پہلی تحریک : ایہام گوئی - - - - - ۱۹۵

ایہام گو شعرا : شاہ مبارک آباد - - - - - ۲۱۰

دوسرے ایہام گو شعراء : - - - - - ۲۲۱

محمد شاکر ناہی ۲۲۲؛ شرف الدین مضمون ۲۵۵؛

مصطفیٰ خاں کیرنگ ۲۶۱؛ احسن اشرا حسن ۲۶۵؛

شاہ ولی اللہ مستحق ۲۶۶؛ سعادت علی امروہوی ۲۶۷؛

عبدالوہاب بکرو ۲۶۸؛ میر محمد سجاد ۲۷۳۔

حیرا ایہام گو شعرا : - - - - - ۲۸۸

اشرف بکراتی ۲۹۱؛ محمد رضی رضی ۲۹۶؛ ثناء اللہ شاہ ۳۰۳؛

نواب صدیق الدین محمد خاں خاٹن ۳۱۱؛ عبید اللہ خاں جیتا ۳۱۶؛

شاہ تراب علی تراب ۳۰۹؛ میر محمود صابر ۳۱۶؛ سید عبدالغنی عزت ۳۲۵؛

دوسرا باب

تیسرا باب

چوتھا باب

فصل چہارم : رد عمل کی تحریک

پہلا باب	اسباب، خصوصیات، معیار سخن - - - - - ۳۴۷
دوسرا باب	رد عمل کے شعرا : - - - - - ۳۵۹
	مرزا مظہر جانجانی ۳۵۹؛ انعام اللہ شاہ لکھنوی ۳۷۱؛
	میر محمد علی ۳۸۴؛ میر محمد باقر حلی ۳۹۰؛
	محمد تقی ۳۹۲؛ اشرف علی تھانوی ۳۹۸؛
	خواجہ احسن الدین تھانوی ۴۰۷۔
تیسرا باب	رد عمل کے شعراء، شاہ حاتم - - - - - ۴۲۶

فصل پنجم : رد عمل کی تحریک کی توسیع

پہلا باب	میر و سودا کا قصہ - ادبی و سائن خصوصیات - - - - - ۴۶۹
دوسرا باب	محمد تقی میر - حیات، سیرت، تصانیف - - - - - ۵۰۲
تیسرا باب	محمد تقی میر - مطالعہ شاعری - - - - - ۵۷۲
چوتھا باب	مرزا محمد رفیع سودا - - - - - ۶۴۹
پانچواں باب	خواجہ میر درد - - - - - ۷۴۳
چھٹا باب	حاتم پانڈ پوری ۷۶۲؛ محمد میر سہ ۷۶۳ - - - - - ۷۶۴
	خواجہ محمد میر اثر ۷۹۱۔
ساتواں باب	میر حسن - - - - - ۸۱۸
آٹھواں باب	دوسرے شعراء - - - - - ۸۷۸
	جسٹس علی حسرت ۸۷۹؛ میر محمد رفیع پیدار ۸۹۹؛
	قدت اللہ قدت ۹۰۸؛ ہایت اللہ ہایت ۹۱۷؛
	بیبت گل خاں حسرت ۹۲۰۔

توال باب چند اور شعرا :- - - - - ۹۳۳

شیخ زکین الدین مشق ۹۳۳؛ مرزا محمد علی خدوی ۹۳۹؛

شیخ غلام علی راسخ ۹۴۵؛ محمد روشن جوشش ۹۶۱؛

محمد مابدول ۹۶۷؛ شیر محمد خان ایمانی ۹۶۹۔

فصل ششم

اشعار و حدیث مرزا اردو و نثر

پہلا باب اردو نثر کے رجحانات و اسالیب و ادبی خصوصیات - - - - ۹۸۳

دوسرا باب تنقیدی نثر اور اسالیب :- - - - - ۹۹۹

سید برکت اللہ عشقی : عوارف ہندی ۹۹۹؛

مرزا جان پیش دہلوی : شمس البیان فی مصطلحات ۱۰۰۳؛

سید عبد الولی عزت : اردو دیوان کا پہلا اردو ویریاچہ ۱۰۰۶؛

مرزا علی نقی انصاف حیدر آبادی ۱۰۰۸؛ مرزا محمد رفیع سمرا ۱۰۰۸؛

محمد باقر آگاہ ایٹودی کے اردو ویریاچے ۱۰۱۰۔

تیسرا باب منہ بہی تصانیف اور اسالیب :- - - - - ۱۰۲۵

فضل علی فضل : کربل کشا ۱۰۲۵؛ شاہ سعید الدین حسین علی :

فتوح المعین ۱۰۳۱؛ شاہ مراد اللہ انصاری شعلی : تفسیر مزایہ ۱۰۳۴؛

شاہ محمد رفیع الدینی : اردو ترجمہ قرآن ۱۰۳۹؛ شاہ عبدالقادر برہرہ

موضع قرآن ۱۰۵۴؛ حکیم محمد شریف خاں ترجمہ و تفسیر قرآن ۱۰۶۰

: نجمی شکرے، تراجم بائبل، لغات وغیرہ ۱۰۶۱؛ میری

شام کو بیٹ : فرشتہ کچھ سینا : اردو نینس : کاسیا نویل کالی :

جوشیا کھنر : ہڈے : فرگوس : لیے ٹریف : دابرٹ ہاڈے ٹک :

ہنری مارٹن : ترجمہ جگت گینا : مولی رام ۔

چوتھا باب تاریخی نثر اور اس کا اسلوب :- - - - - ۱۰۷۴

سید شمس علی بجنوری : قصہ و احوال دو بیڑ ۱۰۷۴ -

۱۰۸۲ - - - - - انسانی تعانیف اور اسباب

جیوی خان ، قصہ میرا فرزند و دہر ۱۰۸۲ :

محمد حسین خان عطاسین : نوز و نرسع ۱۰۹۳ :

نشا ہر چند کتری و جہری : نر آئینہ ہندی ۱۱۰۸ :

شاہ عالم ثانی آفتاب ، عجائب القصص ۱۱۱۱ :

سید شاہ حسین حقیقت ، جذب عشق ۱۱۲۲ -

اشعار : -

۱۱۳۵ - - - - - کتب و منظومات

۱۱۹۵ - - - - - مقامات

۱۱۹۷ - - - - - رسائل و جرائد

۱۱۹۹ - - - - - موضوعات

۱۱۷۳ - - - - - مسابغات

۱۱۷۹ - - - - - علمی ادبی ادارے ، کتب خانے ، پریس و غیرہ

۱۱۸۲ - - - - - اشخاص

۱۲۳۲ - - - - - اقوام و ملل

۱۲۳۳ - - - - - انسانی کردار

۱۲۳۵ - - - - - مقامات

۱۲۴۳ - - - - - محلے ، عمارات ، اقامت ، دریا ، چار و غیرہ

۱۲۴۵ - - - - - انسانی مقامات و غیرہ

۱۲۴۹ - - - - - مسافرات

پیش لفظ

”تاریخ ادبِ اردو“ کی جلد دوم آپ کے سامنے ہے جسے ، پڑھنے والوں کی آسانی کی خاطر ، دو حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے ۔ یہ جلد ، جو گہم ویش الہارویں صدی عیسوی کا احاطہ کرتی ہے ، اپنی جگہ مکمل بھی ہے اور اگلی پچھلی جلدوں سے پوری طرح مربوط بھی ۔ جلد اول ۱۹۷۵ ع میں شائع ہوئی تھی اور جلد دوم پر میں نے ۱۹۷۷ ع ہی میں کام شروع کر دیا تھا ، جو تقریباً ۸ سال بعد مارچ ۱۹۸۲ ع میں مکمل ہوئی ۔ یہ عرصہ ایسے گزر گیا جیسے کل کی بات ہو ۔ اس طویل مدت کی وجہ یہ تھی کہ میں نے اپنی تاریخ لوہی کی بنیاد دوسروں کی آراء یا حسی ستائی باتوں پر نہیں رکھی ، بلکہ سارے کلیات ، ساری تعالیف ، گہم ویش سارے اصل تاریخی ، ادبی و غیر ادبی مآخذ سے براہ راست استفادہ کر کے روح ادب تک پہنچنے کی کوشش کی ہے اور پوری ذمہ داری و شعور کے ساتھ ، کم سے کم لفظوں میں ، اسے بیان کر دیا ہے ۔ ویسے بھی جب آپ کسی ایک شاعر یا مصنف کا ثوب کر مطالعہ کرتے ہیں تو پھر دوسرے شاعر یا مصنف کا مطالعہ کرنے کے لیے ذہن گولائے سرے سے تیار کرنا پڑتا ہے تاکہ زہر مطالعہ شاعر یا مصنف آپ کی قلبی و تنہدی شخصیت کا حصہ بن جائے ۔ تاریخ لکھنے ہوئے میں نے ہر شاعر و مصنف کے ساتھ اسی طرح شب و روز بسر کیے ہیں ۔

اگر ”ادب“ زندگی کا آئینہ ہے تو ادب کی ”تاریخ“ کو بھی ایسا آئینہ ہونا چاہیے جس میں ساری زندگی کی روح کا عکس نظر آئے ۔ میں نے ”تاریخ ادبِ اردو“ کو ایک ایسا ہی آئینہ بنانے کی کوشش کی ہے ۔ بنیادی طور پر میں نے ”ادب“ کو ادب کی حیثیت سے دیکھا ہے لیکن کلچر ، نثر اور تاریخ کے تخلیقی استزاج سے میں نے تاریخ ادب کو ایک وحدت ، ایک اکائی بنانے کی کوشش کی ہے ۔ جہاں ادبی تاریخ کی سطح پر تحقیق ، تنقید اور ناچر مل کر ایک ہو گئے ہیں ۔ تحقیق سے میں نے معانی و واقعات کی صحت و درستی کا تعین کیا ہے ۔ تنہدی شعور سے ، صحیح نتائج تک پہنچ کر ، تاریخی زاویہ دیا ہے اور

کنچہر ہے۔ ادب میں زندگی کے فروع کو دریافت کر کے، نظمیں ادب کو وسیع دینے کی کوشش کی ہے۔ آپ کو ان صفحات میں اسی لیے تعلق میں تنقیدی شعور اور تنقید میں تفتیشی روشنی نظر آئے گی۔ یہی امتزاج ”تاریخ ادبِ اردو“ کا نمایاں پہلو اور اس کی انفرادیت ہے۔

اسی امتزاج کے ساتھ آپ کو اس ”تاریخ“ میں کئی سطحیں ملیں گی۔ تنقیدی و فکری سطح بھی اور تحقیقی و تہذیبی سطح بھی۔ روایت و تبدیلی کا سفر بھی اور شاعروں، مصنفوں کا تجزیہ بھی۔ سوانحی حالات بھی اور تصانیف کا مطالعہ بھی۔ اسلوب و طرز کا تجزیہ بھی اور لسانی تبدیلیوں کے مباحث بھی، اور ان سب کے ساتھ ایک اسلوب بیان بھی۔ ایسا اسلوب جو آئینے کی طرح صاف و شفاف ہو، رواں و شگفتہ ہو اور عام بول چال کی زبان سے قریب ہوتے ہوئے بھی ”ادبی“ ہو۔ تاریخ ادب لکھتے ہوئے میں نے رنگین، شاعرانہ اسلوب سے حتی الوسع دامن بچایا ہے تاکہ اسلوب کی رنگینی اصل تاریخ کو ماند نہ کر دے۔ جہاں بے ضرورت فارسی و عربی الفاظ سے گریز کیا ہے وہاں حسب ضرورت انشائیوں کا استعمال بھی کیا ہے اور کہیں غیر عربی و فارسی لفظوں میں اہانت و عطف استعمال کر کے اردو نثر کے لہجہ اور آہنگ کو ابھارا ہے تاکہ بڑھنے والا، شاعری کے آہنگ کی طرح، نثر کے لہجہ سے بھی لطیف انداز ہو سکے اور یہ نثر ایسی ہو جو ادبی تاریخ کے مزاج سے پوری مطابقت رکھتی ہو۔ یہ کام طویل اور پیچیدہ جملوں سے بھی لیا گیا ہے اور چھوٹے جملوں سے بھی۔ اگر تاریخ بڑھتے ہوئے آپ کو جملوں کی طوالت اور پیچیدگی کا احساس نہیں ہوا تو اس کے معنی یہ ہیں کہ میں نثر لکھنے میں ناکام نہیں رہا۔

تاریخ کا کام صرف یہ نہیں ہے کہ وہ واقعات و حقائق کا محض اندراج کر دے بلکہ ضروری ہے کہ مختلف سروں کو باہمی ربط دے کر ایک ایسی تنظیم میں لے آئے کہ یہ تصویر بڑھنے والے کے ذہن پر نقش ہو جائے اور ادب کا حقیقی، تاریخی ارتقا بھی نظروں کے سامنے آ جائے۔ تاریخ ایک وقت کیوں اور کیسے کا جواب بھی ہے جس میں مختلف عوامل اور رجحانات کی وجہ دریافت کر کے انہیں ایک مشترک رشتے میں پروتا ہوتا ہے۔ تاریخ ادب میں جہاں کسی دور کے اپنے معیار اور نظامِ انداز کی مدد سے ادب کا مطالعہ کیا جاتا ہے وہاں ساتھ ساتھ دائمی ادبی معیاروں سے بھی تعلیقات کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ تاریخ ادب بڑھتے ہوئے یہ بات بھی محسوس ہونی چاہیے کہ جہاں مخصوص

واقعات و رجحانات شخصیتوں کو جنم دے رہے ہیں ، وہاں ادبی شخصیتیں بھی واقعات و رجحانات کو جنم دے کر تارضی دھارے کو نئی جہت دے رہی ہیں ۔ زندگی میں جو حرکت و عمل نظر آتے ہیں ان کی واضح چھلک ادبی تاریخ میں بھی نظر آنی چاہیے ۔ ادبی تاریخ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آنی چاہیے کہ حال کا ماضی سے کیا رشتہ ہے اور یہ بات بھی کہ حال ماضی کو کیسے بدلتا رہتا ہے ؟ یہ رشتے نظامِ انداز میں بھی ملیں گے اور تخلیقی عمل میں بھی ۔ روایت پرستی میں بھی اور روایت شکنی میں بھی ۔ ادب کے مورخ کے لیے ضروری ہے کہ اس میں ایک وقت تارضی شعور بھی ہو اور قوتِ تمیز بھی ۔ نتائج اخذ کرنے کی صلاحیت بھی ہو اور گہری تنقیدی نظر بھی ۔ تحقیقی مزاج و تربیت بھی ہو اور گہرا لسانی شعور بھی ۔ اس نے نہ صرف اپنے ادب کا ”سراونڈ“ مطالعہ کیا ہو بلکہ قدیم و جدید بلکہ جدید تر ادب پر بھی گہری نظر رکھنا ہو ۔ اس میں واقعات کو منطقی ترتیب سے بیان کرنے کی ایسی صلاحیت ہو کہ روایت کی تشکیل ، تعمیر اور پھر مختلف عوامل کے زیر اثر پیدا ہونے والی تبدیلی کے تقریبی سفر کو بھی تاریخِ ادب میں واضح طور پر دکھایا سکے ۔ تاریخِ ادب نہ صرف ادب کی بلکہ سماجی تبدیلیوں کے زیر اثر زبان و بیان کی تبدیلیوں کی تاریخ بھی ہوتی ہے ۔ ادب کی تاریخ میں ان تخلیقات کا مطالعہ بھی آ جاتا ہے جنہوں نے اپنے دور میں معاشرے کو متاثر کیا اور سماجی تبدیلی کے ساتھ بے جان ہو کر تاریخ کی چھوٹی میں جا گرے اور ان کا بھی ۔ جو قدیم ہوتے ہوئے بھی ، آج اس طرح زندہ و موجود ہیں ۔ تاریخ کا کام ادبی روایت کو اپنے اصل خدوخال کے ساتھ اجاگر کرنا ہوتا ہے اور پھر اس روایت سے پیدا ہونے والی اس انفرادیت کو بھی جس سے ایک تخلیقی شخصیت اور دوسری تخلیقی شخصیت میں لطیف و نازک فرق پیدا ہوتا ہے ۔ کہیں یہ انفرادیت محض تجربے کی انفرادیت ہوتی ہے اور کہیں یہ انفرادیت ، زبان و مکان سے آزاد ہو کر ، انانیت بن جاتی ہے ۔ اسی سے مختلف شخصیتوں کا ، ان کے اپنے دور میں اور پھر آج تک کی تاریخ میں ۔ مقام متعین ہوتا ہے ۔ اسی سے یہ مسئلہ بھی طے ہو جاتا ہے کہ کس ادبی شخصیت کا ذکر تاریخ میں کیا جانا چاہیے اور کتنا ؟ ادبی تاریخ لکھتے ہوئے یہ اور اس قسم کے بے شمار مسائل سامنے آتے ہیں ۔ میں نے ”تاریخِ ادبِ اردو“ میں حتی الوسع یہی کوشش کی ہے ۔

میں نے ادوار کی زمانی تقسیم کے ساتھ ، روایت کی تشکیل و تعمیر اور ردِ عمل و تبدیلی کو بنیادی طور پر سامنے رکھا ہے تاکہ زمانی ترتیب ، روایت

کا سفر اور روحِ ادب ایک وقت سامنے آ جائی۔ جدید ادبی تاریخ کے ادوار کی تقسیم اسی طرح ہونی چاہیے۔ متقدمین، متوسطین اور متاخرین کی جو تقسیم، پہلی بار لائم چاند ہوری نے اپنے تذکرے ”غزنی لکات“ میں کی تھی، وہ اب یقیناً سب سے معنی ہو گئی ہے۔

میں نے ان تمام مباحث کو بھی تاریخ کے دامن میں سمیٹنے اور صاف کرنے کی کوشش کی ہے جن پر مختلف زاویوں سے صاحبانِ علم و ادب اظہارِ خیال کر چکے ہیں۔ تاریخِ ادبِ اردو میں میں نے کم و بیش ہر بات کو حوالے اور سند کے ساتھ پیش کیا ہے۔ چنانچہ آپ کو تنقید کی مختلف صورتیں بھی ملیں گی۔ تخلیقی و معروضی بھی اور نفسیاتی و سماجی بھی۔ تہذیبی و نظریاتی بھی اور عملی و تجرباتی بھی۔ تشریحی و لسانیاتی بھی اور اخلاقی و چارباتی بھی اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر تخلیقی و تاریخی شخصیت کا مطالعہ ایک ہی معیار اور ایک ہی پیمانے سے نہیں کرنا چاہیے۔ تخلیقی رنگا رنگ اور روایت کے تنوع کے پیشِ نظر، تنقیدی معیار اور زاویے بھی حسبِ ضرورت بدلتے رہنے چاہئیں تاکہ انفرادیت کا لطیف فرق واضح ہو سکے۔ میں نے تنقیدی رائے دینے وقت سب کا تعمیم، سب کے بنیاد کلیوں اور ہر معنی کے لیے یکساں الفاظ و صفات کے استعمال سے گریز کیا ہے۔ جن مصنفوں کی تعالیف غیر مطبوعہ تھیں ان کے اقتباسات، اپنے نقطہ نظر یا تنقیدی رائے کی وضاحت کے لیے، اس لیے زیادہ دیے ہیں کہ یہ خطوط قاری کی دسترس سے باہر ہیں۔

ہمارے ہاں اب تک شاعروں اور مصنفوں کے مستند و مربوط حالاتِ زندگی بھی مرتب نہیں ہوئے۔ ولادت و وفات اور اہم واقعات کے مستند سنیے بھی متعین نہیں ہوئے۔ اکثر تعالیف و دواوین کے زمانہ تصنیف بھی غیر متعین ہیں۔ مستند متن بھی موجود نہیں ہیں۔ ادبی تاریخ کا مواد اور اکثر تعالیف، خطوطوں کی شکل میں، دنیا کے مختلف کتب خانوں میں بکھرے ہوئے ہیں۔ میں نے حتی المقدور اس تمام خطی و کتبی مواد سے تاریخ لکھنے میں استفادہ کیا ہے۔ مختصراً یہ کہ تاریخِ ادبِ اردو لکھنے کے لیے میں نے وہ سب کچھ کیا جو میرے بس میں تھا۔

زیرِ نظر دور کا بنیادی سہ ہجری ہے، اسی لیے اس کو بنیادی طور پر استعمال کیا ہے لیکن آج کے پڑھنے والوں کی سہولت کے لیے عیسوی سنیں بھی ساتھ دے دیے ہیں۔ پڑھنے والوں کی آسانی کے لیے سارے حواشی بھی ہر باب کے آخر میں جمع کر دیے ہیں اور ان کی ترتیب کے حوالے متن میں درج کر دیے

ہیں ۔ ان حواشی میں کتابوں کے حوالوں کے علاوہ بعض مفید نکات بھی ملیں گے ۔ بعض ایسے حوالے ، جن کا مطالعہ قاری کے لیے ضروری تھا ، اُس صفحے پر درج کر دیے گئے ہیں ۔ جلد دوم کی فہرست مختصر ہے لیکن ”اشارے“ کی مدد سے ، جو مفصل ہے ، آپ اپنے حوالے یا موضوعات و شخصیات وغیرہ کو بہ آسانی تلاش کر سکتے ہیں ۔ مزید موضوعات متعلقہ معنی یا صنفِ ادب کے تحت درج کر دیے گئے ہیں اور جو ان کے علاوہ ہیں انہیں متفرق موضوعات کے تحت درج کر دیا گیا ہے ۔ اُس لیے ”موضوعات“ کا اشاریہ مختصر ہے ۔

میں مجلسِ ترقیِ ادب کے نائلم اعلیٰ محشی جناب احمد ندیم قاسمی صاحب کا اتھائی شکر گزار ہوں جنہوں نے میرے اس کام میں ہمیشہ دلچسپی لی ، حوصلہ بڑھایا اور حسن و خوبی کے ساتھ اسے شائع کیا ۔ میں سپتمبر مطبوعات جناب احمد رضا صاحب کا بھی ممنون ہوں جنہوں نے پوری دلچسپی سے اس ضخیم کتاب کے پروف پڑھے اور طبع سے اسے طبع کیا ۔

جلیل چالبی

۱۲ جون ۱۹۸۶ء



چلا باب

تمہید

اتھارویں صدی : سیاسی منظر ، طرز فکر ، تہذیبی و معاشرتی رویے

اتھارویں صدی عیسوی کی پہلی صبح کا سورج طلوع ہوا تو برعظیم میں
رقبے ، آبادی اور دولت کے اعتبار سے ایک ایسی عظیم سلطنت قائم تھی جس کے
حدود کابل و کشمیر اور کوہ ہمالیہ کی فلک بوس چوٹیوں سے لے کر بحیرہ روم و یمن
و اس گزاری تک پھیلے ہوئے تھے ۔ اسی حالہ اورنگ زیب عالمگیر اس عظیم الشان
سلطنت کا شہنشاہ تھا ۔ خود برعظیم کی تاریخ میں اس سے پہلے ایسی عظیم سلطنت
وجود میں نہیں آئی تھی ۔ مغلوں نے برعظیم کو نہ صرف سیاسی اتحاد سے روشناس
کرنے ایک نیا قومی تصور دیا تھا بلکہ ایک وسیع تہذیبی ہم آہنگی پیدا کرنے
ایسا سیاسی و تہذیبی ڈھانچا بھی تیار کیا تھا جس میں معاشرے کی تخلیقی و فکری
صلاحیتیں بھل بھول سکوں ۔ سترھویں صدی اس تہذیب کا نقطہ عروج ہے اور
اتھارویں صدی اس عظیم سلطنت کے زوال کی داسان ہے ۔ وہ نظام خیال جس نے
اس عظیم سلطنت کو جنم دیا تھا اب قوتِ عمل اور آگے بڑھنے ، بھلنے کی صلاحیت
سے محروم ہو چکا تھا اور اسی لیے تاج محل والی تہذیب کی دیو ہنگن عمارت کے
ستون ایک ایک کر کے گرنے لگے تھے ۔ اورنگ زیب عالمگیر کی وفات (۱۰۶۹ھ /
۱۶۵۷ء) اس صدی کا پہلا اور سب سے اہم واقعہ ہے جس کے بعد ، پچاس سال
کے عرصے میں ، نااہل جانشینوں کی بے طاقتی ، خانہ جنگی ، عسلی نوبت اسرا
کی باہمی آویزش ، عسکری قوت کی گمزوری اور سلطنت کے وسیع تر مفاد میں
اتحاد کے جذبے کے فقدان نے اس وسیع و عریض سلطنت کو بارہ بارہ گر دیا ۔

جیسے ہی اورنگ زیب کی آنکھ بند ہوئی جالشرنی کی جنگ شروع ہو گئی اور بڑا بڑا معظم کامیاب ہو کر پادشہ کے لقب سے تختِ سلطنت پر بیٹھ گیا۔ چار سال گزرے تھے کہ ۱۱۲۳/۱۷۱۲ء میں وہ وفات پا گیا۔ پادشہ کے مرنے ہی اس کے بیٹوں میں جالشرنی کی جنگ شروع ہو گئی اور باپ کی لاش بغیر دفنائے ایک مہینے تک ہوں ہی رکھی رہی۔ اس جنگ کے نتیجے میں جہاں دار شاہ تختِ سلطنت پر مستکن ہوا۔ وہ افیم کا عادی اور شراب کا رسیا تھا۔ اس کے عادات و اطوار میں نہ شاہانہ وقار تھا اور نہ وہ توازن و حوصلہ جو اب تک مغل بادشاہوں کا غلبہ رہا تھا۔ وہ دن رات لال کنورو کے ساتھ دارِ عیش دیتا اور شراب و شائستگی کے سارے حدود توڑ کر مبتذل جنسی اطوار میں ملوث رہتا۔ رانڈی بوڑھے اسے گھیرے رہتے۔ امرا و عابدین کی نگڑیاں اچھلتی۔ انتظامِ سلطنت چند ہی ماہ میں بکھر کر برباد ہوئے لگا۔ بادشاہ کے ان طور طریقوں نے سارے معاشرے کو متاثر کیا۔ ابذال نے شائستگی کی جگہ لے لی۔ اخلاقی قدروں کے وقعت ہو کر بال بال ہونے لگیں۔ گیارہ مہینے کی حکومت میں غزالہ خانی ہو گیا اور مغل بادشاہ کے چلال و جبروت کا تصور ہوا ہو گیا۔ ۱۱۲۳/۱۷۱۲ء میں جہاں دار شاہ قتل کر دیا گیا اور ساداتِ ہاریدہ کی مدد سے فرخ میر تختِ سلطنت پر بیٹھا۔ فرخ میر خیر مستقل مزاج، کدورو طبیعت کا انسان تھا۔ وہ انتظامی صلاحیت سے عاری اور امراء کے ہاتھوں میں کٹھ نلی تھا۔ فرخ میر نے ساداتِ ہاریدہ سے جان چھڑانے کے لیے جب ان کے خلاف سازش کی تو نتیجے میں وہ اید ہوا، اندھا کیا گیا اور ذات و وسوئی کے ساتھ ۱۱۳۱/۱۷۱۹ء میں قتل کر دیا گیا۔ اس کے دورِ حکومت میں سلطنت کا توازن اور ہلکا گیا۔ نہی ہوئی منی نوٹس سر اٹھانے لگیں اور انتشار کے بادل معاشرے پر چھائے گئے۔ فرخ میر کے دورِ سلطنت میں ایک ایسا اہم واقعہ پیش آیا جس نے آگے چل کر برعظیم کی تاریخ کا راستہ بدل دیا۔ ۱۱۲۸/۱۷۱۵ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی نے تجارتی مراعات حاصل کرنے کے لیے فرخ میر کے دربار میں اپنی سفارت بھیجی جس میں ولیم ہوسٹن بھی شامل تھا۔ بادشاہ بیمار تھا، ہیجان نے اس کا علاج کیا اور وہ صحت یاب ہو گیا۔ بادشاہ نے خوش ہو کر ایسٹ انڈیا کمپنی کو ساری مطلوبہ تجارتی مراعات دے دیں۔ ان مراعات کی رو سے، بغیر معمول ادا کیے انہیں ہنگال میں تجارت کے حقوق مل گئے۔ کلکتہ کے اطراف میں مزید زمین مل گئی۔ درآباد کے صوبے میں بغیر معمول ادا کیے تجارت کے حقوق بحال کر دے گئے۔ مدراس میں معمولی کرایہ اور۔ ووت میں دس ہزار روپے سالانہ

ادا کر کے ہر قسم کے محصول سے معاف مل گئی۔ ساتھ ہی ساتھ کمپنی کے سیکھے
گو ساری مغل سلطنت میں چلانے کی اجازت بھی مل گئی۔

فرخ سیر کے بعد سادات باریہ نے رفیع الدرجات کو تخت طاقس پر بٹھایا۔
یہ سالہ رفیع الدرجات تپ دق کا مریض تھا۔ بیماری کی وجہ سے ناکارہ ہو چکا
تھا۔ دو ماہ بعد اس کے بڑے بھائی رفیع الدولہ گو، شاہ جہاں ثانی کے خطاب
کے ساتھ، تخت پر بٹھایا۔ یہ بھی انیم کا عادی اور بیمار تھا۔ تین ماہ بعد اللہ کو
اپارا ہو گیا۔ اس کے بعد ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ء میں بہادر شاہ کے بھوتے اور جہاں شاہ
کے بیٹے، روشن اختر کو بد شاہ کے خطاب سے تخت سلطنت پر متمکن کیا۔
اورنگ زیب کی وفات کے بارہ سال کے اندر اندر یہ چھٹا بادشاہ تھا جو مستند
حکومت پر بیٹھا تھا۔ بد شاہ، جو عرفی عام میں بد شاہ رنگیلا کے نام سے
معروف ہے، ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء تک تخت سلطنت پر متمکن رہا۔ اس کے دور
حکومت میں ایوان سلطنت کے سنوں ایک ایک کمرے گرتے رہے اور وہ اس
زوال کو محض سماجی بنا ”عرقی مے ناب“ سمجھتا رہا۔ تقریباً بیس سال کے عرصے
میں، سارے برعظیم میں ہوبلی ہوئی مغلیہ سلطنت، بکھر گئی، اسی لیے اسے
”خاتم السلاطین بائریہ“ کہا جاتا ہے۔

بد شاہ کے زمانے میں امراء نے، جن میں حسین علی خان، عبداللہ خان،
ذوالفقار خان اور سعادت خان خاص طور پر قابل ذکر ہیں، اقتدار کی ہوس میں
سلطنت کو سازشوں اور خائے جنگیوں میں ملوث کر کے انتشار کی ان طاقتوں کو
اُبھارا جو اب تک سر چھپائے بیٹھی تھیں۔ نتیجے میں معاشرہ اندر سے گھڑور
اور اس کا اتحاد پارہ پارہ ہو گیا۔ آپس کی ذاتی نفرتوں نے فرد کو الدھا کر دیا۔
معاشی مسائل شدید اور بے روزگاری عام ہو گئی۔ یہی وہ وقت ہونا ہے جب
یورپی حملہ آوروں کے لیے راستہ صاف ہو جاتا ہے۔ ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء میں
نادر شاہ کا حملہ اسی صورت حال کا منطقی نتیجہ تھا۔ اسرا کی ریشہ دواہوں،
خود غرضیوں، سازشوں اور خدائوں کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ جب
آصف جاہ نظام الملک نے نادر شاہ سے معاہدہ کر کے یہ طے کر لیا کہ نادر شاہ،
بد شاہ کو بحال رکھے گا اور بد شاہ دو کروڑ روپے اسے پیش کرے گا، تو
برہان الملک سعادت خان نے یہ دیکھ کر کہ خان دوران کی وفات کے بعد اب
امیر الامرا کا عہدہ نظام الملک کو مل جائے گا، نادر شاہ سے کہا کہ:

”بد شاہ کے لشکر میں سوائے آصف جاہ کوئی دوسرا شخص حکم

صادر نہیں کر سکتا اور سب دو کروڑ روپے کیا حیثیت رکھتے ہیں کہ

ہندوستان کی انہی سی دولت پر فائدہ کوئی چلے۔ دو گروڑ روپے کا تو تھا یہ غلام اپنے گہر سے دینے کا عہد کرتا ہے اور بے شمار دولت بادشاہ، امراء، مہاجنوں اور تاجروں کے گہر سے عائد سرکار کی جا سکتی ہے بشرطیکہ شاہجہاں آزاد تک کہ نہیں چاہیں کوس سے زیادہ مسافت پر نہیں ہے، آپ لکھنؤ لے جائیں۔ نادر شاہ یہ خبر سن کر خوش ہوا۔^{۲۱}

اگر برہان الملک معادت خان یہ خبر سنی نہ کرتا اور نادر شاہ کو دہلی آئے کی دعوت نہ دیتا تو دہلی کی تباہی و بربادی کا وہ حالہ پیش نہ آتا جس نے مملکت سلطنت کی کمر توڑ کر رکھ دی اور جس میں بیس ہزار^{۲۲} اور بقول فریزر^{۲۳} ایک لاکھ بیس ہزار سے لے کر ڈیڑھ لاکھ مرد عورت ہندوستان تفریق ہوئے۔ تجارت، معاشی سرگرمیاں، مال و دولت، گہر بار، عزت و ناموس سب خاک میں مل گئے۔ اتنا دام غنص نے لکھا ہے کہ "تندیر کی زیرتکی سے (دلی) اس درجہ زخمی ہو چکی ہے کہ اب اس دارالعتق کو بہر سے اصلی حالت میں آنے کے لیے ایک طویل عمر چاہیے۔" نادر شاہ واپس ہوا تو صوبہ^{۲۴} کانل اور دریائے سندھ کے مغرب کا سارا علاقہ انہی سلطنت میں شامل کر کے برعظیم کی دولت اپنے ساتھ سمیٹ کر لے گیا۔^{۲۵} ۱۶۹۱ء تا ۱۷۰۷ء میں چھ شاہ کی وفات تکم و بیش سارا ہندوستان مختلف صوبوں اور علاقوں میں تقسیم ہو چکا تھا جن پر خود غنار صوبے دار حکمران کر رہے تھے اور مرکزی حکومت کا اقتدار دواہ^{۲۶} کنک و جمن کے صرف ایک حصے پر قائم تھا۔ سودا نے اپنے "شہر آشوب" میں اسی صورت حال کی طرف اشارہ کیا ہے :

سبھی دہلے تھے لوگر امیر، دولت مند
سودا ان کی تو جاگیر سے ہوتے تھے
کہا ہے ملک کو ملت سے سرکشوں نے پسند
جو ایک شخص سے باقی صوبے کا غارت

وہی نہ اس کے نصرت میں فوج داوی کوئی

چھ شاہ کی وفات سے تقریباً ۱۶۹۱ء تا جنوری ۱۷۰۷ء میں احمد شاہ ابدالی کے حملوں کا سلسلہ شروع ہوا۔^{۲۷} جنے حملے میں احمد شاہ ابدالی شکست کھاکر واپس چلا گیا لیکن اس کے آمد اس کے حملوں کا ایک نیا سلسلہ قائم ہو گیا اور کشمیر، پنجاب و ملتان اس کے پہنچنے میں آ گئے۔ اس کے بعد کی داستان علاقائی سازشوں، خواجہ سرائوں اور امراء کی دیشہ دوانیوں، غداروں

اور خود غرضیوں کی داستان ہے۔ ۱۱۹۶ء/۱۷۳۳ع میں عبدالملک شاہی الدین خان اور صفدر جنگ کے درمیان چھ ماہ تک خانہ جنگی ہوئی رہی۔ ادھر مرہٹے، سکھ، روہیلے اور جاٹ انہی شورشوں سے سلطنت کے در و دیوار ہلاتے رہے۔ ۱۱۹۷ء/۱۷۵۴ع میں عبدالملک اور ہولکر نے احمد شاہ بادشاہ کو معزول کر کے اپنے اور اس کی ماں دونوں کو لادھا کر دیا اور جہاں داو شاہ کے بڑے بیٹے، عزیز الدین کو عالمگیر ثانی کے خطاب کے ساتھ تخت پر بٹھا دیا۔ ۱۱۷۰ء/۱۷۵۷ع کی جنگ پلاسی میں بنگال کے نواب سراج الدولہ کو شکست دے کر انگریزوں نے بنگال میں اپنا اقتدار قائم کر لیا۔ ۱۱۷۳ء/۱۷۵۹ع میں عبدالملک نے عالمگیر ثانی کو کسی فیصلہ باکراست سے ملاقات کے بہانے فیروز شاہ کے کونٹے میں لے جا کر قتل کر دیا اور لکی لاس کو درہائے جنتا کے گٹارے پھینکوا دیا۔ عالی گہر نے، جو اس وقت چار میں تھا، وہیں انہی بادشاہت کا اعلان کیا اور ادھر عبدالملک نے کام بخشی کے ہونے ہی الملت کو شاہ جہاں ثالث کے خطاب کے ساتھ تخت پر بٹھا دیا، لیکن ۱۱۷۴ء/۱۷۶۱ع میں تیسری جنگ پانی پت میں فتح یاب ہو کر، احمد شاہ ابدالی نے شاہ عالم ثانی کو بادشاہ ہند تسلیم کر لیا۔ شاہ عالم ثانی اُس وقت دہلی سے دور اپنے مقدر سے لڑ رہا تھا۔ ۱۱۷۸ء/۱۷۶۵ع میں شجاع الدولہ نے بادشاہ کی اجازت سے انگریزوں پر حملہ کیا اور اس جنگ میں، جو 'جنگ بکسر' کے نام سے تاریخ میں موسوم ہے، انگریزوں نے شاہی افواج کو شکست دے کر شاہ عالم ثانی کو اپنی حفاظت میں لے لیا اور ۱۱۷۹ء/۱۷۶۵ع میں بنگال، بیار اور اڑیسہ کی دیہات کی سند اس سے حاصل کر لی۔ شاہ عالم ثانی کو الہ آباد میں قیام کے لیے گھسا گیا اور جنرل اسٹہ کو بادشاہ کی لکرائی کے لیے وہاں چھوڑ دیا گیا۔ بادشاہ شہر میں رہتا تھا اور جنرل اسٹہ قلعے میں قیام کرتا تھا۔ کچھ عرصے بعد انگریزوں نے پچاس لاکھ روپے کے بدلے اودھ شجاع الدولہ کو دے دیا۔ ۱۱۸۸ء/۱۷۷۳ع میں شجاع الدولہ نے انگریزوں کی مدد سے روہیلہ سردار حافظ رحمت خان کو شکست دی۔ رحمت خان مہاندز جنگ میں مارے گئے اور اسی کے -اتھ روہیلوں کا زور بھی ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ٹوٹ گیا۔ انگریزوں اور فرانسیسیوں کی جنگ اقتدار میں گرنائیک کی تیسری جنگ کے بعد فرانسیسیوں کی طاقت بھی ختم ہو گئی۔ ۱۱۹۱ء/۱۷۷۶ع میں انگریزوں نے ٹیپو سلطان کو شکست دے کر اپنے اس زبردست حریف کو بھی رستے سے ہٹا دیا۔ ۱۱۹۱ء/۱۸۰۰ع کو لانا غرلوہی بھی وفات پا گئے اور اسی کے ساتھ مرہٹہ قوت بھی پکھر گئی۔ اب صرف انگریز

بر عظیم کی سب سے بڑی طاقت بن کر ابھر آئے تھے۔ ۱۸۰۳ء تا ۱۸۱۵ء میں جب جنرل لیک کی فوجیں دہلی میں داخل ہوئیں تو اندھا بادشاہ شاہ عالم ثانی، جسے ۱۷۰۰ء تا ۱۸۰۷ء میں غلام قادر روہیلا نے آلکھوی سے محروم کر دیا تھا، نے اسی کے عالم میں پھٹے ہوئے شامیانے کے نیچے اس کے استقبال کے لیے موجود تھا۔ انگریزوں نے بادشاہ کو اپنی حفاظت میں لے کر اس کا وظیفہ مقرر کر دیا اور اسی کے ساتھ بر عظیم کا اقتدار اعلیٰ انگریزوں کے ہاتھ میں چلا گیا۔

ان واقعات کا ذکر اس لیے ضروری تھا کہ، سی وہ واقعات ہیں جنہوں نے اس صدی کے معاشرے اور اس کی تملیز صلاحیتوں کو مجروح و متاثر کر کے اٹھارویں صدی کے رویوں اور میلانے کی تشکیل کی۔ آئیے دیکھیں کہ اس دور کا معاشرہ کتنے رویوں کا اشتہار کرتا رہا ہے اور یہ رویے ادب میں کس صورت میں ظاہر ہو رہے ہیں۔

(۲)

اٹھارویں صدی کے ان حالات و عوامل کا اثر یہ ہوا کہ اس روایتی معاشرے کے فرد کے کردار میں پیران پیدا ہو گیا۔ کردار کے اس بحران کی وجہ سے فرد کی زندگی سے وہ توازن چلا رہا جو خیر و شر کے درمیان امتیاز پیدا کرتا ہے اور مثبت اصول زندگی اور اخلاق اقدار سنوں کا کام کرتے ہیں جن کے لحاظ کے لیے فرد بہ موجود کرتا ہے، منفی قوتوں کا مقابلہ کرتا ہے اور کردار کی بلندی کو معاشرے میں قائم کر کے اسے زندگی میں اہم مقام دیتا ہے۔ اس کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ حکمران طبقے کے اندر قوت عمل منفلوج ہو گئی۔ عیش پرستی، گروہ بندی، خود غرضی اور تنگ نظری نے اس کی جگہ لے لی۔ ملک و ملت کے اہم اور بنیادی مسائل نظر انداز ہونے لگے، سیاسی فہم اور بصیرت عطا ہو گئی۔ فرد کو اب کسی ایک چیز پر یقین نہیں رہا اور "لوہت چان تک پہنچیں کہ اور تک زیب، عالمگیر کے بیٹے ایک بد شاہ دہلی کے تخت پر بیٹھا اور آمنہ جاہ نظام الملک جیسے دانش مند مستظم کے نظم و نسق میں دربار کے مسخرے اور مہمندانے روڑے اٹکانے لگے۔ وہ ملت جو سپاہی پیدا کرتی تھی اب ہاتھی پیدا کرنے لگی۔ پیشہ ور سپہ سالار بھی میدان جنگ کی طرف ہانکیوں میں جانے لگے۔ مذہب کی جگہ اوبام پرستی نے لے لی۔ ملی اور منہیں وفاداریاں خود غرضی کا شکار ہو گئیں۔ صرف ایک سلطنت ہی کو زوال نہیں آیا تھا بلکہ ایک ملت اپنے بلند اخلاق مقام سے ہستی کے گڑھے میں گر گئی تھی اور اس نے

وہ سب کچھ خاک میں ملا دیا تھا جو اس کی عظمت و قوت کا باعث تھا۔ اس
ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سارا معاشرہ اندھا ، بے اور گونگا ہو گیا ہے۔ نہ دیکھتا
ہے ، نہ سنتا ہے اور نہ سچ بولتا ہے۔ اس زہرناک کارہائے نمایاں انجام دینے میں
مصروف ہے :

لعل غیبہ جو ہے سپہر اساس بالیں ہیں رانگیوں کی اس کے پاس
ہے زنا و شراب بے وسواس رعب کر رنجیے بیوں سے قیاس
قصہ کوتاہ رئیس ہے عباس

(درحالیہ لشکر : بدقتی میر)

اگر اس معاشرے کو مجموعی حیثیت سے دیکھا جائے تو عسوس ہوتا ہے
کہ احساس انداز ختم ہو گیا ہے۔ فرد کے طرز عمل میں فرض شناسی کے بجائے
خود غرضی آ گئی ہے۔ اویاہ پرستی اور ضعیف الاعتدالی نے حلق مذہب کی
جگہ لے لی ہے۔ عمل کی جگہ ، جس پر ہر معاشرے کی ترقی کا داؤ بھار ہے ،
غواب ، تعویذ گٹھوں اور جھاڑ بھونک نے لے لی ہے۔ عدم تحفظ کے احساس
نے ، جو مسلسل انتشار کا لازمی نتیجہ ہے ، بے یقینی کو فرد کے مزاج کا حصہ
بنا دیا ہے۔ آنے والے کی پرستش نہیں ہے اس لیے وہ اپنے لیے سب کچھ آج ہی
گرو لینا چاہتا ہے۔ سارا معاشرہ عدم توازن کی بیماری میں مبتلا ہے۔ اسی لیے ،
جیسا کہ شاہ ولی اللہ نے لکھا ہے ، بدادواز اور تصرف کے دو میان کوئی تعلق
باقی نہیں رہا۔ جن گروہوں کو معاشرے کی نلاح و بہبود کا محاط ہونا چاہیے تھا
وہ اس کا خون چوسنے لگے۔ جو کچھ وہ صرف کرتے اس کے معاوضے میں کوئی
خفست انجام دینے کے بجائے اُنہوں نے اپنی حالت اس قدر تباہ کر لی کہ
غارت گرانہ اہم حاصل یا محض بیکاری کو اپنا وسیع بنا لیا۔ اس بیماری میں جو
طبقہ مبتلا تھا وہ حکمران طبقہ تھا جس میں درباری ، امراء ، وزراء ، عائندین اور
عال شامل تھے ، جن کے پاس طاقت بھی تھی اور دولت بھی۔ اسی لیے وہ جو
کچھ کرتے تھے اس کا اثر معاشرے پر ، عوام پر بڑا لازمی تھا۔ سارا معاشرہ
ان سے متاثر ہو رہا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ سارا معاشرہ بھی ویسا ہی ہو گیا جیسے
وہ خود تھے۔^{۱۰}

اس پوری صدی میں سترھویں صدی کا بوڑھا نظام خال دم توڑتا ہوا نظر
آتا ہے۔ اس میں ہر سطح پر وقت کے تقاضوں کے مطابق تبدیلی کی ضرورت تھی
لیکن کوئی ایسا بادشاہ یا راہنما سامنے نہیں آیا جو اس ضرورت کو پورا کر سکتا۔
نظام خیالی کے منجمد ہو جانے کی وجہ سے سارا نظام سلطنت بھی ناکارہ ہو گیا۔

فوج بھی فائزہ ہو گئی۔ فتحے سر اٹھانے لگے۔ فرقہ رستی اور گروہ بندی نے نفرتوں کو گہرا کر دیا۔ کسی کے سامنے کوئی مقصد نہیں رہا۔ زندگی بے جہت ہو گئی۔ پہلے ایرانی و تورانی امرا کی آویزشوں نے سلطنت کو گھزور کیا، پھر اس میں ایرانی اور ہخامنشی امرا شامل ہو گئے۔ ان کی رقابتیں گھزور مقل بادشاہوں کے دور کی نمایاں خصوصیت بن گئیں اور ان کے زوال کا بنیادی سبب بھی۔ یہی صورت حال عباسیوں کے دور میں ایرانی امرا نے پیدا کی تھی۔^{۱۱} اسی کے ساتھ فرسودہ جاگیرداری اور منصب داری نظام کی خرابیاں اس طور پر ابھر کر سامنے آئیں کہ زرخیز زمینیں بجز ہونے لگیں۔ گھسان، جو غلام کا سا درجہ رکھتا تھا اور زمین سے کسی وقت بھی بے دخل کیا جا سکتا تھا، زمین سے لاشعری ہو گیا۔ لکان کی جبری وصولی کے ظالمانہ نظام نے اسے مجبور کر دیا کہ وہ محنت مزدوری کے لیے شہروں کا رخ کرے۔ امراء و وزیر اپنے فرائض سے غافل ہو کر اپنے عہدے اور اقتدار بڑھانے کے لیے سلطنت کی سیاست میں دخل انداز ہونے لگے۔ انحطاط دہائی بے اثر ہو گئے۔ بادشاہ نام کا بادشاہ اور امرا کے ہاتھوں میں کٹھ پتلی کی حیثیت رکھتا تھا جسے میلے گہڑوں کی طرح کسی وقت بھی بدلا جا سکتا تھا۔ بدعنوانان اور رشوت ستانی عام ہو گئی۔ اصرار بے جا کی وہابی بیماری میں سارا معاشرہ مبتلا ہو گیا۔ حکومت کی آمدل اتنی گھٹتی کہ سوسلن اور انواع کی تحلوایں ادا کرنا ممکن نہیں رہا :

گھوڑا لیے، اگر نوکری کرتے ہیں کسو کی

خطوہ کا پھر عالم ہالا نہ مکان ہے (مودا)

ناجی، سودا، میر، شاہ حاتم وغیرہ کے شہر آشوب اسی صورت حال پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ڈاکٹر نازا حند نے لکھا ہے^{۱۲} کہ انہارویں صدی کے نصف آخر کا برعظیم ایک جنگل معلوم ہوتا ہے جس میں خونخاک انسان درلے بستے ہیں، جن میں جانوروں کی سی خود غرضی اور قوت حاصل کرنے کا حیوانی جذبہ ہے۔ جن میں نہ اخلاق قدراں ہیں اور نہ دور الدیشی۔ جن کے لیے فریب، دھوکا، سازشیں وقتی مقصد کے حصول کا ذریعہ ہیں۔ سارا معاشرہ بے جہت و بے مقصد ہے جس کے سامنے کوئی ایسی منزل نہیں ہے جس سے فرد اور معاشرے کی زندگی میں معنویت پیدا ہوتی ہے۔

نہارویں صدی میں یہ محسوس ہوتا ہے نہ فکر و ذہن ایک جگہ ٹھہر گئے ہیں۔ سارا معاشرہ مادی کے شاہینوں، امروں اور قوائین کو پیچھے کسی تبدیلی کے قہرل کرے ہوئے ہے۔ رسہ رسی اس ن سراج ہے۔ وہ مستقبل کے

بچائے ماضی پر لکھ کئے ہوئے ہے اور یہ ماضی اس کے حال کو متاثر نہیں کرتا۔ معاشرے کی روح مردہ ہو گئی ہے۔ باطن میں گھپ الدھیرا ہے، اسی لیے وہ ایسے لطیفوں سے پیدا ہونے والے قہلبوں، راگ رنگ کی غزلوں، جنسی بد اطرازیوں، شراب نوشی، چراغاں اور دن رات کی سیر و تفریح میں بہلا دینا چاہتا ہے۔ اس معاشرے کی حیثیت ایک ہارے ہوئے ہوازی کی سی ہے۔ معاشی بد حالی اپنا رنگ دکھاتا رہی ہے۔ جسے جسے انگریزی اقتدار بڑھاتا اور بھینٹتا جا رہا ہے وہی وہی لوٹ کھسوٹ اور بد حالی بھی بڑھ رہی ہے۔ ۱۱۷۹ء/ ۱۷۶۵ء میں انگریزوں نے شاہ عالم ثانی سے بنگال، بہار اور اڑیسہ کی دیوانی کی سند ایسٹ انڈیا کمپنی کے نام لکھوا لی تھی۔ اس کے بعد ہی سے ان علاقوں کی معاشی حالت خراب تر ہونے لگی۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے رچرچ بیجر نے گورنر آف ڈائریکٹرز کے نام اپنی غصہ زہورٹ میں لکھا کہ ”ایک انگریز کے لیے یہ تکلیف دہ امر ہے کہ کمپنی کو دیوانی ملنے کے بعد سے اس ملک کے لوگوں کی حالت پہلے سے بھی خراب ہو گئی ہے۔ یہ نفس ملک، جو من مانی مطلق العنان حکومت میں بہلا بھولا، اب بریادی کے کنارے آ گیا ہے۔“ ۱۲۱۱ء ایک طرف ذرائع پیداوار فرسودہ اور ناکارہ تھے اور دوسری طرف حکومت کی کمزوری و نااہلی نے معاشرے کو اللٹ کنٹینر میں ڈھکیل دیا تھا۔ جب بھی کسی معاشرے میں یہ صورت حال پیدا ہوتی ہے تو تاریخ یکساں طور پر اپنے واقعات کو دہرائی ہے۔ ”رول فرائنٹ“ عالمی تاریخ کے مطالعے کے بعد اس نتیجے پر پہنچا کہ ”جب ایک نظام خال دم توڑتا ہے اور دوسرا اس کی جگہ لینے کے عمل سے گزرتا ہے تو اس درمیانی عرصے میں سارا معاشرہ عیشی پرستی، آرام طلبی، بدعنوانی اور اخلاق بد حالی کے اضطراب میں مبتلا اور شدت کے ساتھ پرانے رسوم اور طور طریقوں سے وابستہ رہتا ہے۔ وطن کی محبت بے معنی ہو جاتی ہے۔ اندرونی غفلت اور خانہ جنگیوں سے معاشرہ کمزور سے کمزور تر ہوتا جاتا ہے اور بالآخر کوئی دوسری قوم اس معاشرے کو شکست لاش دے کر اس کے مقدر کے لکھے کو پورا کر دیتی ہے۔“ ۱۳۱۱ء میں صورت اس معاشرے کے ساتھ پیش آئی اور سات سنہر ہار سے آتی ہوئی قوموں میں سے ایک نے اپنے آگے بڑھنے والے نظام خیال، تجارتی و قومی مقاصد، سوئر آلات حرب کے ساتھ اس ڈوبتے ہوئے معاشرے پر اپنا اقتدار قائم کر لیا۔

(۳)

آئیے اب اس معاشرے کے طرز فکر اور عام تہذیبی و معاشرتی رویوں کو

یہی دیکھتے چلیں تاکہ اس کے ہاٹن کی تصویر بھی سامنے آ جائے۔ اس معاشرے میں شرافت و نجابت کا تعلق خون کے رشتے سے وابستہ تھا۔ ”سب سے پہلے اپنی لڑکی ایسے منل زادے کو دیتا جس پر مرزا کا اطلاق ہوسکے اور خواجہ زادہ کو بھی۔ شیخوں میں سادات، مرزا اور خواجہ سے قرابت داری نہیں ہوتی۔ ۱۵۰۰ ذات پات کا یہی وہ تصور تھا جو ہندو معاشرے میں ہمیشہ سے منہی اہمیت کا حامل رہا ہے۔ یہی صورت مسلمانوں کی عمل زندگی میں بھی پیدا ہو گئی تھی۔ ”رکاب دار، باورچی، کیاہی، نان پاتی یہ سب ایک مرتبے کے اور آپس میں بھائی، بھتیجے، مادوں، بھائی، چھوٹے، چھوٹے، خسر داماد سب ہی ہوتے ہیں اور قبل پان بھی ذلیل الاصل ہیں۔ ۱۶۰۰ سند، سائیس، دیگی، مانجھے والا، گھنار، باورچی، ہالکی کے گھنار یہ سب مسلمان ہیں اور ان سب پیشہ وروں میں ذلیل ہیں۔ ۱۷۰۰۔ ”پادے، شاگرد پیشہ، چوب دار، قرائل، غلست کار کو کوڑی بھی اپنے ساتھ ایک ہی برتن میں کھانا نہیں کھلاتا۔ ۱۸۰۰ ”دلاک (نانی) جو جراح یا درکان دار ہو گئے ہیں ان کو ہندو مسلمان حکیم صاحب کہتے ہیں لیکن انہیں اشراف میں شمار نہیں کیا جاتا۔ ۱۹۰۰ اس معاشرے میں یہی حیثیت کسان کی تھی۔ ”کسان درحالیات اشراف کی صف ہی سے باہر ہیں۔ ان کو نصیحت کے شرفاء بھی لاوارث خدمت گار سمجھتے ہیں۔ ۲۰۰۰ لیکن اس کے برخلاف صاحب ثروت لوگوں کے معاشرے درجے کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ”جب بولی چلائے میں تین دن باقی رہ جاتے ہیں تو زرد رنگ چھوڑ کر لالے کا کیچڑ، عام طور پر بلا کسی تقریب کے، اچھالتے ہیں چاہے اس کی زد میں ہندو ہو یا مسلمان، ذلیل ہو یا شریف، بشرطیکہ وہ صاحب ثروت نہ ہو۔ ۲۱۰۰ یہ سارا معاشرہ پیشوں کے اعتبار سے مختلف طبقوں میں تقسیم ہو گیا تھا اور اعمال کے پائے پشے سے فرد کا معاشرتی درجہ متعین ہوتا تھا۔

مسلمان اس دور میں معیار شرافت و تہذیب کے نمائندہ تھے۔ ”ہندوؤں میں جو شخص کھانے پینے میں، تحصیل معاش اور حسن بیان میں مسلمانوں سے زیادہ فراہم ہوتا وہ زیادہ شریف سمجھا جاتا۔ اس دور میں معیار شرافت وہ تھا جس کے مسلمان پابند تھے۔ اس لحاظ سے اٹالیا اور کشمیری برہمنوں کے سولے کپہری اور کایتھ لوگوں کی شرافت وہی اور راجپوت فرقے کی شرافت سے اعلیٰ و ارفع تھی کیونکہ راجپوت لوگ فارسی سے متعارف نہیں تھے۔ ۲۲۰۰ مسلمانوں میں معیار شرافت یہ تھا کہ وہ نوکر پیشہ ہو، دربار سرکار میں پہنچ رکھتا ہو یا کسی امیر کا مصاحب ہو۔ سب سے زیادہ اور مرزا کی مرزائی چاہے ہندی

ہو یا غیر ہندی لیکن ضروری بات یہ تھی کہ وہ بادشاہ کے دربار میں یا امرا کی سرکار میں پہنچ رکھتا ہو ، سپاہیوں میں لوگر ہو یا امیروں کا مصاحب ہو اور کسی دوکان پر نہ کبھی خود بیٹھا ہو اور نہ اس کے بزرگ بیٹھے ہوں ۔ ۲۳۷
یہ اس دور کے معارف شرافت تھے اسی لیے اس دور کے شاعر ، ادیب اور اہل علم کسی نہ کسی دربار سے وابستہ ہوتے تھے ۔ میر اور سودا ساری عمر کسی امیر ، نواب یا راجہ کے دربار سے وابستہ رہے ۔

اس معاشرے میں توہمات اور رسم پرستی نے اصل مذہب کی جگہ لے لی تھی ۔ رسم و رسوم پرستی کا یہ عالم تھا کہ ”اگر کوئی رسم وہ جائے تو خصوصاً عورتیں کسی بھی ہند میں پیدا ہونے والی تکلیف کو اس رسم کے توڑنے کے سب سے سچی ہیں ۔ عورتوں کے نزدیک جو کچھ ہونا ہے اس کی وجہ رسومات کا ترک کرنا ہوتا ہے ۔“ ۲۳۸ شاہ مدار کی ہمدی پر سال کالے نشان کے ساتھ طول عمر اور سلامتی کے لیے بیوی کے گلے میں ڈالتے ہیں اور شیخ مندو کی نیاز کا ہکرا ذبح کرتے ہیں ۔ یعنی یہ علم دین کا عدم رواج ہے کیوں کہ اگر ان شہروں میں علم دین رائج ہوتا تو یہ سب رسمیں کیوں رواج پائیں ۔ ۲۳۹ ان رسوم و توہمات میں ہندو مسلمان سب شریک تھے ۔ اکثر ہندو ”حضرت شیخ عبدالقادر جیلانی کے نام کی پسنلی اپنے بیویں کے گلے میں ڈالتے ہیں اور نیاز کا کھانا پکواتے ہیں اور اپنے بیویں کے نام کا تعزیہ مسلمانوں کے گھروں سے اٹھواتے ہیں ۔ کچھ لوگ صوفیوں کے عقائد کی پیروی کر کے اپنے بیٹیوں سے ”چوپ کر مسلمانوں کو عرس کے لیے روپہ دیتے ہیں اور کسی چشتیہ ، قادریہ یا سہروردیہ بزرگ کا عرس کراتے ہیں ۔ ان میں سے کچھ لوگ اپنی عورتوں کو پردے میں بٹھاتے ہیں اور مسلمانوں کی تقلید میں انہیں چہرہ کی سواری میں اپنے رشتہ داروں کے ہاں بھیجتے ہیں ۔ شاہ مدار کی نذر کے لیے اپنے بیویں کے سر پر چوڑی رکھتے ہیں ۔ جب بچہ اس عمر کو پہنچ جاتا ہے جس کی لبت الہوں نے چوڑی رکھوانے وقت کی تھی تو اسے شاہ مدار کے مزار پر لے جاتے ہیں جو سکن نور میں واقع ہے اور وہاں جا کر اس کے ہاتھوں کو منڈواتے ہیں اور دیگیوں میں نذر کا کھانا پکوا کر سادکین و غربا کو کھلواتے ہیں ۔ شاہ مدار کی پرستش زیادہ تر ہندو کے ہندوؤں میں اور خاص طور سے کائناتوں کے فرقے میں ہوتی ہے ۔ پنجاب کے ہندو سرور سلطان سے عقیدت رکھتے ہیں ۔ شاہ مدار کی طرح سرور سلطان بھی وڈیل مسلمانوں اور شریف ہندوؤں کے حاجت روا سمجھے جاتے ہیں ۔ ۲۴۰ اصل مذہب سے ہٹنے کی ایک عام سی مثال یہ ہے کہ ”بہو لڑکی کو دوسری شادی سے محروم

رکھتے ہیں چاہے وہ سولہ سال یا اس سے بھی کم عمری میں بیوہ ہوگئی ہو ۔
ایسا کرنے والے کو نہایت ذلیل ، کمیلہ اور کمزور سمجھتے ہیں ۔ اگر لڑکی
بذاتہ خود ہزار مردوں سے تعلق پیدا کرے تو اس سے بچے جھجھکتے مگر اپنی
خوشی اور دلی رغبت سے اس کا نکاح ایک دوسرے مرد سے نہیں کرتے ۔ ۲۶۱۱
رسم برسی کا یہ عالم تھا کہ ساری زندگی چھوڑ بڑی رسموں سے عبارت تھی
اور ان رسموں پر بے دریغ رو بہ خرچ کرا جاتا تھا ۔ مرزا قلیل نے لکھا ہے کہ
شادی یاہ کے موقع پر لڑکی اور لڑکے کو زرد کپڑے پہناتا ، کلاں میں ریشمی
کلاوا باندھتا ، عقد سے فارغ ہونے تک دولہا کے ہاتھ میں لوہے کا ہتھیار پکڑے
رہتا ، ان کے علاوہ ساجی ، مائیوں ہٹھانا ، مہندی لے جانا ، سہرا باندھنا ،
راستہ روکنا ، لیگ مالکنا ، سلامی لینا ، رقص و سرود ، روشن چوکی ، بابا لہرد
کا پڑنا ، جمیز ، پنجری اور چوتھی کی رسمیں عام ہیں ۔ ۲۸۸۷ شادی یاہ پر کئی
کئی دن تک ساری برادری اور دوست احباب کو کھانا کھلاتا ایک عام بات
تھی ۔ بہت آتا تو سب لوگ عام طور پر بسلت کی نہایت تیز صاحب مزار کی
مدح میں اشعار گاتے ۔ ہندوؤں اور مسلمانوں کی ٹولیاں تھامنے کے لیے ان کے ساتھ
لگاتیں ۔ بری ہیکر لول بھڑکیلے لباس پہن کر لیروں پر جا کر رقص کرتے ۔
ہر شہر کے بزرگوں کے مزاروں پر جا کر سطریوں اور تولیوں کے رقص و سرود
کرنے کا مقصد تمام سال کے بابرکت گزر جانے کا شکریہ ادا کرنا ہوتا ۔ پنجاب
کے شہروں میں عورت اور مرد ، گھیا بندو اور گھیا بازاری اور نوکر پیشہ
مسلمان ، سب کے سب پہلے لباس پہن کر کاغذ کے ہزاروں پہلے پتنگ زرد ٹوری
سے ہوا میں اڑاتے ۔ پنجاب کے شہروں میں سے کوئی بھی شہر ایسا نہیں ہے
جہاں یہ تماشا نہ ہوتا ہو ۔ ۲۹۰۰ عورتیں یا تو رسم و رواج ، تذنیاز میں مصروف
رہیں یا تعویذ گنلوں کے لیے بیروں کی خدمت میں حاضر ہوتیں تاکہ ان کی
مراہی بر آسکیں ۔ لذت غذائیں کھانا ، شوخ اور بھڑکیلے لباس پہنا اور
دن رات کی آرائش میں مشغول رہنا اس دور کی عورتوں کی عام روش تھی ۔

پیر پرستی اس معاشرے کا عام پسندیدہ رویہ تھا جس میں امیر و غریب ،
شاہ و گدا سب شامل تھے ۔ ہد شاہ رنگیلا کے بارے میں آیا ہے کہ ”جب جوانی
کی آگ کی حدت سرد پڑی تو وہ شکستہ خاطر ہو گیا ۔ اواخر عمر میں تفرای صحبت
پسند کرتا تھا اور ان کے ساتھ بیٹھتا تھا ۔ ۳۰۰۰ عالمگیر ثانی حضرت نظام الدین
اولیا کے مزار پر اکثر حاضر ہوتا ۔ غازی الدین عبدالملک نے عالمگیر ثانی کو
کسی قیدر باکراست سے ملاقات کے چاہئے ہی فیروز شاہ کے کولنے میں قتل کرا

دیا گیا۔ بزرگانِ دین و صوفیائے کرام میں اچھے لوگ بھی تھے لیکن عام طور پر معاشرہ چھوٹے، نکار اور نام کے یزیدوں سے بھرا ہوا تھا جہاں ہر قسم کے کُل کھلتے۔ اس قسم کے واقعات عام تھے کہ مشائخ شہر یا ان کے خلیفہ طالب و مطلوب کا ہاتھ پکڑ لیتے اور دونوں کو اپنا مرید بنا لیتے۔ پھر ان دینی بنائی اور دینی بن گو اپنے جد امجد کے عرس کے دن اپنے گھر بلا کر حضرت مقرب دروگاہ النبی کے حجرۂ عبادت گو شاہی عیش محل کا باعث بنا دیتے۔ شاہجہاں آباد میں تو بزرگوں کے عرس کے موقع پر سینکڑوں کی مشکلیں آسان ہو جاتیں۔ ۳۱

حضرت سلطان المشائخ کے مزار پر ہر چہارشنبہ کو جسور خواص و عوام احرار زیارت پانڈھے جاتے اور وہاں ”مطربوں کے ثقات کی کثرت کانوں کو گراں گزرتی ہے اور ہر گوشہ و کنار میں فقاہ و رفاہ خواہ ادانیوں میں مشغول رہتے ہیں۔“ ۳۲ اور ”سلطان ہنسو آداب زیارت پنا لانے میں یکساں ہیں۔“ ۳۳

”حضرت شاہ ترکمان بیابانی کے مزار پر چرخوں اور قدیلوں کی کثرت سے صحن فلک منور ہو جاتا ہے اور لاتعداد پنہاروں کی خوشبودار ہوا کی موجیں ان کی درگاہ کو سراہا سکون بنا دیتی ہیں۔“ ۳۴ حضرت شاہ حسن رسول نما کے مزار پر ”طرح طرح کی تزیین و آرائش کی جاتی ہے۔ عرس کی صبح گو دہلی کے تمام فقاہ شام تک بھرا کرتے ہوئے زیارت کرتے والوں کو بہت محلوٹ کرتے ہیں۔“ ۳۵ چاند شاہ اول غلام منزل کے عرس کے موقع پر ”عشرت ہنسو لوگ ہر طرف اپنے محبوبوں کے ساتھ بدل میں ہاتھ ڈالے اور عیاش ہر کوچہ و بازار میں نفسانی شہوت کی قوت میں رقاصا (نظر آتے ہیں)۔ شرابی بے خوف و محاسب سیاہ مٹی کی تلاش میں اور شہوت طلب، بغیر جھجک کے، شاہد پرستی میں مصروف رہتے ہیں۔ زاپدوں کی توبہ توڑنے والے قوعمر لڑکوں کا بیجوم (ہوتا ہے)۔ آہو ہسران عشق بے مثال سے زہد و تقویٰ کی تہذیبی برہم کرتے ہیں۔۔۔ کوچہ و بازار لواب اور رؤساء سے بھرے ہوتے ہیں اور چاروں طرف امیروں خیروں کا شور ہوتا ہے۔ مطربوں اور توالوں کی تعداد مکھیوں سے اور محتاجوں غریبوں کی تعداد بھیروں سے زیادہ ہوتی ہے۔ مختصر یہ کہ اس شہر کے وضع و شریف انسانی خواہشات کے وسوسوں کو قریب دیتے ہیں اور جسمانی لذت سے فائز ہوتے ہیں۔“ ۳۶ حضرت شاہ ترکمان کے عرس کے موقع پر ساتویں رات کو ”سب ناچنے والے ایک عزیز کی ہر پر، جو اندھی پورہ میں دفن ہے، حاضر ہوتے ہیں اور اس کی قبر کو شراب ناب سے غسل دیتے ہیں۔“ ۳۷ ناچی کا شعر اس دور کے اسی رویے کا اظہار کرتا ہے :

صبح حسرتوں دفعہ غار کی خاطر گلابی خوب ہے شمع مزار کی خاطر

امرد پرستی اس دور کے مزاج میں شامل ہے جس کا اظہار اس دور کی شاعری میں پورے طور پر آئرو ، ناچی ، ہیکرنگ اور دوسرے شاعروں کے ہاں ہو رہا ہے ۔ اعظم خاں کے ذکر میں آیا ہے کہ ”اس کی طبیعت امرد ہند ہے اور اس کا مزاج حسنیوں کی محبت میں گرفتار ہے ۔ اس کی جاگیروں کی آمدنی اسی فرقے پر خرچ ہوتی ہے ۔۔۔ جہاں کہیں سے کسی غریب ورت لڑکے کی خبر ملتی ہے اسے اپنی دوستی کے جال میں بہا کر لیتا ہے ۔“ ۳۸۴ مرزا مستو کے بارے میں لکھا ہے کہ ”اس فن (امرد پرستی) میں ہکا بکا روزگار ہے ۔ اکثر امیر زادے اس علم کے ضروری احکام اس سے لیتے ہیں اور اس کی شاکردی پر فخر کرتے ہیں ۔“ ۳۹۴ وزیر الممالک بھی اسی شوق میں مبتلا تھا اور ہر روز ایک ”ہیکر تازہ“ (انے) چادو سے تسخیر کرنا ۔ ۴۰ رئیس المعطین و ایس التوادین فی بہکت بادشاہ کا منظور نظر تھا : ۴۱

چاہا سبز ، تماشا ، باغ اور معشوق و سے

خضر نے بھی عمر بھر دیکھا نہیں دلی ما شہر (ناچی)

عام طور پر مسلمانوں کے گھروں پر روزانہ لولیوں کا رقص ہوتا اور رات کو اس میں بیروہوں اور نقالوں کا اضافہ ہو جاتا ۔ ۴۲ شراب کا استعمال عام تھا ۔ بعض امیر زادے اور شرفاء عورتوں کے ساتھ بیٹھ کر شراب پیتے ۔ گھروں میں لوتلیوں کی اولادیں عام تھیں ۔ ۴۳ طوائف اس دور میں اتنی اہم ہو گئی تھیں کہ شرفاء و امرا ان سے ملنے کے لیے بے چین رہتے ۔ وزیر الممالک اعتدال الدولہ نے ایک مرتبہ مرتضیٰ جام و صراحی پہنائے قبل سوار کو (جو اُس زمانے کی مشہور طوائف تھیں) بھیجیں تو وہ ستر ہزار روپے قیمت کی تھیں ۔ ۴۴ اور یکم ایک مشہور طوائف تھی جو ہاجامہ نہیں پہنتی تھی اور ”للم قفاش کی رنگ آمیزی سے بدن اسفل کو اس طرح رنگین ہاتھ کی صورت دیتی کہ رومی کعبوہ کے نہان کی بھول بیٹوں اور اس کے بتائے ہوئے نقل و نگار میں کوئی فرق محسوس نہ ہوتا اور اس کی محفلوں میں وہ اسی طرح جاتی ۔“ ۴۵

اس تفصیل سے اٹھارویں صدی کے مزاج ، اس کے طرز معاشرت ، اس کے اخلاق اور اس کے کردار کا اندازہ کیا جا سکتا ہے ۔ بہادری ، شجاعت اور عسکریت کے عناصر ضائع ہو چکے ہیں ۔ عدم تحفظ کے احساس نے معاشرے کو بے عمل و مغلوب کر دیا ہے ۔ اسی لیے یہ معاشرہ وہ راستہ اختیار کرتا ہے جس پر چل کر اس کو آشوب زمانے کو واپس لوٹنے کا موقع نہ ملے ۔ اس خود غرضی کے لیے وہ ایک طرف شراب پر نگیہ کرتا ہے ، دوسری طرف لہو ، عرس ، چراغاں ،

گائے پیائے اور عیش کوہی میں نہاد ڈھونڈتا ہے اور دوسری طرف تلافیہ سکون میں تصوف اور پیری مریدی کا سہارا لیتا ہے۔ بادشاہ سے لے کر عوام تک سب میں گزر رہے ہیں۔ اس معاشرے نے بزم آرائی، صہبائے برہنی اور عیش کوہی کو اصول سے ملا کر ایسے بھی اپنے لیے مفید مطلب بنا لیا ہے۔ یہ معاشرہ ثنویت کا شکار ہے۔ اس کی شخصیت اور جذبی وحدت دو ٹکڑے ہو گئی ہے۔ عورت اور مرد دونوں اسے محبوب ہیں۔ عشق مجازی اور عشق حقیقی ساتھ ساتھ چلی رہے ہیں۔ صوفی بزرگ شاہ نرکیان کے مزار کو شرابہ لب سے غسل دیا جا رہا ہے۔ ایک طرف مجازی و حقیقی معنی کو ملا کر صنعت اہام گو اس نے اپنا محبوب تخلیقی رجحان بنا لیا ہے اور دوسری طرف ضلع چنگت سے عفتیں زعفران زار بن رہی ہیں۔ ان تمام مشاغل میں وہ روح موجود نہیں ہے جس سے معاشرہ آگے بڑھتا ہے۔ اس کے سامنے نہ کوئی چہت ہے اور نہ عظیم اجتماعی مقاصد۔ قوم و ملک کی فلاح و ترقی کا تصور فرد کے ذہن سے معدوم ہو چکا ہے۔ اس لیے اس صدی میں ہمیں سورما اور بہادر نثار نہیں آتے بلکہ ان کے جگہ سازشی، مصلحی، بالکلی، رفتی بھڑوسے اور خواجہ سرا ملتے ہیں جنہوں نے سرکارِ دربار پر اپنا قبضہ جا رکھا ہے۔ معاشی حالات ابتر ہیں، خزانہ خالی ہے، تجارت بحران کا شکار ہے، دستکار اور کاریگر پریشان حال ہیں۔ کسان کے لیے بیٹ ڈالنا اور حصول ادا کرنا ناممکن ہو گیا ہے۔ ملک کی دولت غیر مفید اور غیر پیداواری کاموں پر صرف ہو رہی ہے۔ ذرائع پیداوار اس طرز پر ناکارہ ہو گئے ہیں کہ نئے ذرائع پیداواری تلاش وقت کی ضرورت بن گئی ہے۔

اس صورتِ حال کے ساتھ اٹھارویں صدی کی ایک اور قابل ذکر بات یہ ہے کہ مرکزیت کے ختم ہونے کے ساتھ ہی برہنہ عظیم کے طول و عرض میں جھوٹے بڑے جذبی جزیرے وجود میں آ جاتے ہیں اور یہ نئے جذبی جزیرے اپنے درباروں کو مفید دربار کے انداز پر سجاتے ہیں۔ ان درباروں میں تو بات یہ ہے کہ فارسی زبان اور ایرانی تہذیب ثانوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے اور اس کی جگہ اردو زبان اور ہندوستانی تہذیب لے لیتی ہے۔ اس نئی ہوتی تہذیب کا رخ عوام کی طرف ہے۔ علم و ادب، جو اب تک فارسی زبان کے تعلق سے خواص کی جاگیر تھا، نئی زبان کے ابھرنے اور اہمیت اختیار کرنے کے ساتھ ہی عوام بھی اس میں شریک ہو جاتے ہیں اور فارسی زبان، اس کا ادب اور اس کے احادیث و امناف اس نئی ادبی زبان میں جذب ہونے لگتے ہیں۔ شاہی ہند میں اٹھارویں صدی سے چلے اردو زبان میں لکھنا کوئی قابل ذکر بات نہیں تھی

لیکن اس صدی کے ختم ہونے سے پہلے ہی اردو زبان نہ صرف فارسی کی جگہ لے لی ہے بلکہ ادبی زبان بن کر برعظیم کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل جاتی ہے۔ اردو زبان کی فتح دواصل برعظیم کے عوام کی فتح تھی جس میں ہر مذہب و عقیدہ کے لوگ شریک تھے۔ جب انگریزوں کا اقتدار قائم ہوا تو اردو کو نہ صرف ہندو مسلمان ایک ساتھ استعمال کر رہے تھے بلکہ معاشرے کی جڑوں تک پہنچنے کے لیے خود انگریز بھی اس زبان کو سیکھ کر وسیلہٴ ابلاغ بنا رہے تھے۔

اس صدی میں یہ عمل کیسے ہوا؟ وہ کون سے عوامل تھے جن کے باعث اردو نے فارسی کی جگہ لے لی؟ کیا یہ عمل تبدیلی تاریخی و تہذیبی تقاضوں کے مطابق تھا؟ اگلے باب میں ہم انہی محرکات، میلانات، کششیں اور اس دور کے تخلیقی سرچشموں کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱۔ ”خاتم السلاطین باریہ است چہ بعد او سلطنت غیر از نام چیز دیگر ندارد“ میر المناخین (جلد سوم) مصنفہ غلام حسین خان طباطبائی، ص ۸۷، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۸۶۶ع۔
- ۲۔ میر المناخین : غلام حسین خان طباطبائی (جلد دوم)، ص ۸۷، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۸۶۶ع۔
- ۳۔ تاریخ جہان کشائے نادری : نجد مہدی استر آبادی، ص ۲۴۱، مطبع حیدری بمبئی ۱۲۹۳ھ۔
- ۴۔ دی ہسٹری آف نادر شاہ : جیمس فریزر، ص ۱۸۵، مطبوعہ لندن۔
- ۵۔ بدائع وقائع : اند رام خلص، ص ۸۱، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور، شمارہ ۱۰۲، اگست ۱۹۵۰ع۔
- ۶۔ دی کیمبرج ہسٹری آف الڈیا (جلد چہارم) (مضامہ دور)، ص ۳۶۳، مطبوعہ کیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹۳۷ع۔
- ۷۔ ایضاً، ص ۳۷۳۔
- ۸۔ برعظیم پاک و ہند کی ملت اسلامیہ : ڈاکٹر انتہاق حسین قریشی، ص ۲۲۲، مطبوعہ کراچی یونیورسٹی کراچی ۱۹۶۷ع۔
- ۹۔ برعظیم پاک و ہند کی ملت اسلامیہ : ص ۲۳۹۔

- ۱۰۔ ہسٹری آف دی ٹریڈم سوومنٹ (جلد اول) ، ص ۷۲ ، پاکستان ہسٹاریکل سوسائٹی کراچی ۱۹۵۷ع -
- ۱۱۔ اے لنٹری ہسٹری آف ہرشیا (جلد اول) - ایڈروڈ جی براؤن ، ص ۲۵۲ گیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹۶۳ع -
- ۱۲۔ ہسٹری آف ٹریڈم سوومنٹ ان انڈیا (جلد اول) : ڈاکٹر تارا چند ، ص ۵۲ ، پبلیکیشن ڈویژن گورنمنٹ آف الہا ، دہلی ۱۹۶۱ع -
- ۱۳۔ این ایڈوانسڈ ہسٹری آف الہا : مرتبہ آر سی محمدار وطیر ، ص ۶۷۵ ، مطبوعہ میکمل اینڈ کمپنی لمیٹڈ ، نیو یارک ۱۹۵۸ع -
- ۱۴۔ The Lessons of History : Will and Ariel Durrant p. 93, Simon and Schuster, New York (Seventh Printing) 1968.
- ۱۵۔ ہفت مجاشا : مرزا محمد حسن قنیل ، ترجمہ ڈاکٹر محمد عمر ، ص ۱۳۷ ، مکتبہ برہان گودو بازار دہلی ۱۹۶۸ع -
- ۱۶۔ ہفت مجاشا : ص ۱۶۰ - ۱۷۔ ایضاً ، ص ۱۶۱ -
- ۱۸۔ ایضاً ، ۱۵۸ - ۱۹۔ ایضاً ، ص ۱۵۹ -
- ۲۰۔ ایضاً ، ص ۱۶۲ - ۲۱۔ ایضاً ، ص ۹۲ -
- ۲۲۔ ایضاً ، ص ۹۷ - ۲۳۔ ایضاً ، ص ۱۳۶ -
- ۲۴۔ ایضاً ، ص ۱۴۱ ، ۱۴۲ - ۲۵۔ ایضاً ، ص ۱۷۶ -
- ۲۶۔ ایضاً ، ص ۹۸ ، ۱۰۱ - ۲۷۔ ایضاً ، ص ۱۳۸ -
- ۲۸۔ ایضاً ، ۱۵۲ تا ۱۵۳ - ۲۹۔ ایضاً ، ص ۸۸ ، ۸۹ -
- ۳۰۔ سیر المتاخرین (جلد سوم) ، ص ۸۷۰ - ۳۱۔ ہفت مجاشا ، ص ۱۶۵ -
- ۳۲۔ مرقع دہلی : نواب ذوالقدر درگاہ فلی خان سالار جنگ ، ص ۶ ، مطبع و سنہ اشاعت ندارد -
- ۳۳۔ ایضاً ، ص ۷ - ۳۴۔ ایضاً ، ص ۸ -
- ۳۵۔ ایضاً ، ص ۹ - ۳۶۔ ایضاً ، ص ۱۲ -
- ۳۷۔ ایضاً ، ص ۳۲ - ۳۸۔ ایضاً ، ص ۲۷ -
- ۳۹۔ ایضاً ، ص ۲۷ - ۴۰۔ ایضاً ، ص ۳۴ -
- ۴۱۔ ایضاً ، ص ۶۵ - ۶۵ - ۴۲۔ ہفت مجاشا : ص ۹۲ -
- ۴۳۔ ایضاً ، ص ۱۶۳ - ۴۴۔ مرقع دہلی : مکتبہ ص ۲۶ -
- ۴۵۔ مرقع دہلی : ص ۷۵ -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ۳ و ۴ "که دولشکر پند شاهشیر آصف چاه احدی سحر اسرے نمی تواند شد و مبلغ دو کروڑ روپیہ چہ ماہہ" اعتبار داشته باشد کہ از دولت ہندوستان ہاں قدر قناعت توان نمود - دو کروڑ روپیہ تنها غلام تمہد می نماید کہ از خانہ خود بدهد و زب پائے ہے ہمار از خانہ" بادشاہ و اسرا و سپاہیان و تجار عائد سرکار می خواند شد بشرطیکہ تا پشاهجہان آباد کہ می چہل کروہ زیادہ مسافت ندارد و نہنے بعمل آید - نادر شاہ باستماع این خبر متبشر گشتہ -"
- ۵ "از بوتلموئیہائے قدیر این گولہ اش چشم زغسی رسید کہ اکنون عمر طویل می باید کہ این دارالمشقی یک بارہ بحالت اصلی آید -"
- ۱۱ "چون آتش حدت جوانی فرو نشستہ شکستہ خاطرچاہش گرفتہ بود - در اواخر عمر بہ محبت قراء خوش بود با اینہا می نشست -"
- ۱۲ "از کثرت نفات مطربان سامعہ گزانی ہم می رساند و در ہر گوشہ و کنار نقال و رقاص داد خوش اندلیہا می دہند -"
- ۱۳ "مسلمین و ہنود در تقدیم شرائط زیارت یکسانند -"
- ۱۴ "از کثرت چراغان و قنادہل محن فلک نورانی می شود و از ولور کلہا موج لکھت گل در رواقی آرام کھش جمعیت آباد است -"
- ۱۵ "وضع تزئین و آرائش بکلی می رود - صبح عرس صبح قنلاق دہلی تا شام بجمرا برداختہ احتفاظ وای بزاران می رسانند -"
- ۱۶ "معاشران با محبوبان خود در ہر گوشہ و کنار دست در بقل و عیاشان در ہر کوچہ و بازار بھول مشتبہات نفسانی در رقص حمل ، بے خواران بے الدبشہ محتسب در تلاش مہ مستی و شہوت طلبان بے واپسہ مزاحمت سرگرم شاید ہستی - ہجوم اسارد نوحطمان توبہ شکن زیاد و آہو پسران عشقی بے مثال بروم زن بنیاد صلاح . . . گوچہ و بازار از لوب و خوانین لیریز و گوشہ و کنار از امیر و فقیر شور انگیز ، مطرب و قوال از سگی زیادہ تر و محتاج و سائل از ہشہ افزون تر - قصہ مختصر ہاں ترتیب

و شیخ و شریف این دیوار ہوا جس نفسانی ترتیب می دهند و مستلزمات
جسمانی غایب می شوند۔"

۱۳ من "از بابِ رقص بہشت مجموعی بر قبر عزیزی گام در اندی پورہ
مدفون ست حاضر گشتہ قبرش را ہشراب ناب می شویند۔"

۱۴ من "طبیعتش انار دہند است و مزاجش محبت سادہ رویان در پر جا
از مردے دلکشی خبر می باید در گشتہ رفاقت خود می الفاژد۔"

۱۵ من "درین فن سحر کلچا ہنگامہ ، اکثرے از اسرا زادہ با احکام ضروری
این علم ازو یاد می گیرند و از شاگردش خبر می کنند۔"

۱۶ من "ہدن اسفل را برنگ آمیز ہائے خاصہ نقاش با سلوب قطعہ پایہا
دلکشی می کنند و بے شائبہ تفاوت کلی و برگہ کم در تہان کہستاب

ہند روسی می باشد بقلم می کشند و در محافل اسرا میروند۔"



اردو شاعری : رواج ، کشمکش ، اثرات ، محركات و ميلانات

اس پس منظر میں ، جس کا مطالعہ ہم نے پہلے باب میں کیا ہے ، یہ بات ذرا دیر گو حیرت میں ڈال دیتی ہے کہ عین اس دور انتشار میں ، جب عظیم مغلیہ سلطنت کے در و دیوار کر رہے ہیں اور معاشرہ زوال کی انتہائی پستیوں کو چھو رہا ہے ، اردو ادب اور اس کی روایت کیسے ظہور میں آ گئی ؟ اردو شال کے لیے گوئی اجنبی زبان نہیں تھی ۔ یہ چینی کی زبان تھی اور صدیوں سے بر عظیم میں ایک عام و مشترک زبان کی حیثیت سے رائج تھی ۔ خود دکن میں ہندوہولی مدی عیسوی کے اوائل سے اس میں باقاعدہ ادب کی روایت کا آغاز ہو چکا تھا اور تین سو سال کے عرصے میں وہاں اردو زبان و ادب کی کم و بیش وہی اہمیت ہو گئی تھی چو شال میں فارسی زبان و ادب کی تھی ۔ فارسی مغلیہ سلطنت کی دفتری و سرکاری زبان اور شائستگی ، تہذیب اور تعلیم یافتہ ہونے کی علامت تھی ۔ دربار حکرار تک رسائی کے لیے فارسی دان ویسے ہی ضروری تھی جسے انگریزی عہد میں انگریزی دان ضروری تھی ۔ فارسی زبان سے معاشرے کا معاشی مسئلہ وابستہ تھا ، اس لیے یہ اُس وقت تک رائج رہی جب تک مغلیہ سلطنت اپنی مرکزیت کے ساتھ قائم رہی ۔ جیسے ہی اٹھارویں صدی عیسوی میں عمیلر زوال شروع ہوا فارسی کا اثر بھی کم ہونے لگا اور اس کی جگہ ملک گیر زبان کی حیثیت سے اردو لینے لگی ۔ زبانیں بھی ، تہذیبوں کی طرح ، آرام سے رفتہ رفتہ ہر پردہ جاتی ہیں ، اسی لیے فارسی کے پورے طور پر منظر سے ہٹنے اور اردو کے پورے طور پر سامنے آنے میں لمبا عرصہ لگا ۔ ایک مدت تک یہ دونوں دھارے ساتھ ساتھ چہرے رہے ۔ فارسی کو ریختہ اور ریختہ گو فارسی میں شعر گہتے رہے لیکن اس صدی کے خاتمے تک فارسی زبان کا دھارا سرچشمہ' التدار سے کٹ گھر قریب قریب خشک ہو گیا اور اردو کا دریا پاٹ دار ہو کر چہنے لگا ۔

اکبر ، جہانگیر ، شاہجہان اور اورنگ زیب اُردو زبان سے واقف تھے اور حسد ضرورت اسے بولتے تھے لیکن جہاندار شاہ کی تحت نشینی کے بعد عوام کا اثر و رسوخ قلعہ معلیٰ میں اتنا بڑھا کہ لال کنور ملکہ بن گئی ۔ انوپ ہائی نے عزیز الدین عالمگیر ثانی کو اور ادھم ہائی نے ہد شاہ کے محل کی زیست بن کر احمد شاہ بادشاہ کو جنم دیا ۔ اسی زمانے میں اُردو سرکار دوبار کی غیر سرکاری زبان بن کر قلعہ معلیٰ میں باقاعدہ رائج ہو گئی ۔ جلد ہی اس کا لکھائی روزمرہ و محاورہ عوام و خواص کے لیے مستند بن گیا اور قلعہ معلیٰ کی اُردو "اُردوئے معلیٰ" کہلاتے لگی ۔ خود ہد شاہ نے اُردو میں طبع آزمائی کی ہے ۔ ۲۔ آبرو ، قاجی ، یک رنگ وغیرہ اسی دور کے شاعر ہیں ۔ احمد شاہ کے دودھ شریک بھائی اشرف علی خاں نقاش کا دیوان بھی شائع ہو چکا ہے ۔ عالمگیر ثانی خود اُردو کا شاعر تھا ۔ اس کے اشعار بیاضوں میں ملتے ہیں ۔ ۳۔ عالمگیر ثانی کا بیٹا ، شاہ عالم ثانی نہ صرف اُردو ، پنجابی ، ہندی اور فارسی کا شاعر تھا بلکہ اس نے "عجائب القصص" کے نام سے ایک طویل داستان بھی لکھی جو اُردو لٹر کے ارتقا میں تاریخی اہمیت کی حامل ہے ۔ قلعہ معلیٰ میں اُردوئے معلیٰ کی یہ روایت باقاعدہ طور پر ہد شاہ سے چادر شاہ ظفر تک جاری رہتی ہے اور اُردو ادب کی روایت کو "پروغار اور بارگاہ بناتی ہے ۔ اُردو زبان کی سرپرستی اور تخلیق استعمال نے عوام و خواص کے درمیان اس وسیع خلیج کو بھی پاٹ دیا جو اب تک دونوں کے درمیان حائل تھی ۔ اسی کے ساتھ عوام کی تخلیق صلاحیتوں کا سوتا اس طور پر بھولا کہ کلی کوچوں میں شعر و شاعری کا چرچا ہونے لگا ۔ خواص اور اہل علم و ادب اب بھی فارسی ہی میں دائر سخن دے رہے تھے اور اُردو میں محض گفتگو طبع کے طور پر کبھی کبھار دو چار شعر کہہ لیتے تھے ۔ لیکن ان بدلے ہوئے حالات میں ایک واقعہ ایسا پیش آیا جس نے نئی نسل کی توجہ فارس سے ہٹا کر اُردو زبان کی طرف گھردی ۔ یہ واقعہ "معارضہ آرزو و حزی" تھا ، جو پیش تو اس صدی میں آیا لیکن اس کی تاریخ بہت پرانی تھی ۔

برعظیم کے لوگوں نے ، جن میں مسلمان اور ہندو دونوں شامل تھے ، فارسی زبان سیکھنے اور اس میں پوری مہارت و قدرت حاصل کرنے کے لیے بڑی محنت کی تھی ۔ انہوں نے ہر ہر لفظ ، محاورہ و روزمرہ کو نہایت توجہ سے سیکھا تھا اور مفہوم و معانی کی تاریکیوں سے اہل زبان ہی کی طرح واقف ہو گئے تھے ۔ لغت نویسی کا جو کام یہاں ہوا وہ ایران میں بھی نہ ہو سکا ۔ صرف و نحو پر جہاں اعلیٰ درجے کی تصانیف فارسی زبان میں لکھی گئیں ۔ امیر خسرو ، فیضی و

ابوالفضل جیسے شاعر و الشا پرداز بر عظیم سے اٹھے لیکن ایرانی ہمیشہ ان کی فارسی پر اعتراض کرتے اور غیر اہل زبان کی تخلیقی و علمی کاوشوں کو مسترد کرتے رہے۔ مغلوں کے زمانے میں ایرانی اہل علم کی بڑی تعداد کے یہاں آنے کی وجہ سے اس رویے میں اور شدت پیدا ہو گئی۔ اکبری دور میں عرفی اور فیضی کا تنازعہ مشہور ہے۔ شاہجہان کے دور میں میر لاہوری نے "کارنامہ" میر" میں ایرانیوں کے اسی قسم کے اعتراضات کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ "اگر ایرانی فارسی میں سینکڑوں غلطیاں کرے تو اس پر کوئی اعتراض نہیں کرتے اور اگر کوئی ہندی لڑا، لیغ ہندی کی طرح، اپنے جوہر ذاتی آشکار کرتا ہے تو اس کی تعریف نہیں کرتے۔ اُس زمانے میں اس شاعر کو کامیابی حاصل نہیں ہوتی اور اس کی فصاحت تسلیم نہیں کی جاتی جس کی بدنامی ملکِ ہالا (ایران) میں نہیں ہوتی۔" ۶۱۰ "ملا" شیدا ایرانیوں کے اس رویے سے اس قدر ناخوش تھا کہ ان کا مذاق اڑاتا اور ان کی زبان دلی پر اعتراض کرتا۔ ۵ خوشگو نے اپنے تذکرے میں شیدا کی ایک کتاب کا دیباچہ نقل کیا ہے جس سے ایرانیوں کے اس متکبرانہ رویے کا اندازہ ہوتا ہے :

"ہندوستانی ہونے کی بنا پر ایرانی مہری قدر نہیں کرتے۔ بات یہ ہے کہ صرف ایرانی یا ہندوستانی ہونے پر فخر کرنا باعثِ ستد نہیں ہے۔ انسان کی قدر و منزلت اس کے جوہر ذاتی سے ہوتی ہے، اور اگر ایرانی اس طعن و تشنیع سے کام لیتے ہیں کہ فارسی ہماری زبان ہے اور زبان سے کام نہیں لیتے اور اگر زبان سے کام نہیں لیتے تو مذاقرِ سخن سے نا آشنا رہتے ہیں۔" ۶۱۱

ایرانیوں کے اعتراض کے دو وجوہ تھے۔ ایک یہ کہ اہل ہند وہ فارسی لکھتے تھے جو انہوں نے کتابوں میں بڑھی تھی اور دوسرے اپنے ملک کی مخصوص تہذیبی و معاشرتی صورتوں کے اظہار کے لیے اکثر ایسے الفاظ، روزمرہ و محاورہ استعمال کرتے تھے جو ایرانیوں کے لیے ناگوار نہ تھے۔ ہر ملک کی مخصوص تہذیب کے اظہار کے لیے اس ملک کی عام زبان سے لئے الفاظ لینے اور نئے روزمرہ و محاورہ وضع کرتے پڑتے ہیں، جو ایک لطری عمل ہے۔ خود ایرانیوں کی شاعری میں، جو بر عظیم میں لکھی گئی، متعدد ایسے الفاظ و محاورات ملتے ہیں جن سے اہل ایران ناواقف تھے۔ یہ اعتراضات اُس وقت تک تو اٹھتے اور دیتے رہے جب تک مغلیہ سلطنت اپنی مرکزیت کے ساتھ قائم تھی لیکن زوالِ سلطنت کے ساتھ ہی جب فارسی کو زوال ہوا اور ایرانی احساسِ برتری میں اب بھی اسی قسم

کے اعتراضات کرتے رہے تو پھر یہ جنگ دوہلو ہونے لگی۔ یہ مادہ اُس وقت بھٹا جب شیخ محمد علی حزیں (م ۱۱۸۰ھ/۱۷۶۶ء) ، ۱۱۸۷ھ/۱۷۷۳ء میں وارد دہلی ہوئے۔ ۱۱۸۷ھ/۱۷۷۳ء میں ”تذکرۃ الاحوال“ لکھا جس کے بارے میں حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ”گویا رسالہ لکھنے کی غرض و غایت ہندوستان اور ہندوستانیوں کی مذمت ہے۔“ ۱۱۸۷ھ حزیں تنگ مزاج اور متکبر انسان تھے۔ انھوں نے جب ہندوستانیوں کی فارسی پر اعتراض کیا تو لوگوں نے سند میں سراج الدین علی خاں آرزو کو بھیج دیا۔ حزیں نے جواباً آرزو کی فارسی و فارسی ذاتی پر بھی اعتراض کیا اور اسی زمانے میں انھوں نے ہند اور اہل ہند کی ہجوئیں بھی لکھیں۔ آرزو، جو اس دور کے مسلم الثبوت استاد اور جید عالم تھے، میدان میں آگئے۔ یہ تنازعہ ۱۱۸۷ھ اور ۱۱۸۹ھ (۱۷۷۳ء اور ۱۷۷۴ء) کے درمیان شروع ہوا اور اسی زمانے میں انھوں نے اپنا رسالہ ”نہیہ الغافلین“ لکھا۔ ۸۔ آرزو کا نقطہ نظر یہ تھا :

(۱) ”ایران کی ترقی، بعض الفاظ و تراکیب میں،“ توران کی ترقی سے

مختلف ہے، حالانکہ ترقی توران و ترکستان کی زبان ہے، نہ کہ

ایران کی زبان۔“ ۹۔

(۲) ”(کہ صرف) عربی و ترقی بلکہ ارسنی زبان کے الفاظ کا استعمال فارسی

زبان میں مستعمل ہے۔ باقی رہے ہندی الفاظ تو وہ بھی مؤلف کے

مذہب میں، اس زمانے میں، ممنوع نہیں ہیں۔“ ۱۰۔

(۳) ”مستند فارسی کا اطلاق اُس فارسی پر ہوتا ہے جو زبان اُردو اور

دربار شاہی میں بولی جاتی ہے۔ ہر فارسی گو کے لیے، خواہ وہ

ایران ہو یا غیر ایرانی، زبان اُردو میں شعر کہنا ضروری ہے۔“ ۱۱۔

(۴) ایرانی شعرا کی کورائے تقلید جائز نہیں۔ نظم میں بحر، قافیہ اور

ردیف کی قیود اور بعض لفظی و معنوی التزامات کے باعث تواضع

زبان کی خلاف ورزیاں اور روزمرہ اور محاورے کی غلطیاں ہوتی

رہتی ہیں۔ پھر جب یہ دیکھا جاتا ہے کہ ہندوستان میں بڑے

بڑے پختہ گو شاعر ہیں، جن کی مادری زبان ریختہ ہے، نظم ریختہ

میں غلطیاں کر جاتے ہیں تو شعرائے ایران سے نظم فارسی میں

غلطیاں ہونا کیوں مستبعد سمجھا جائے۔ ۱۲۔

(۵) غیر زبان کے اکتساب کی استعداد میں ہندوستانی ایرانیوں پر فوقیت

دیکھنے میں، اس جہت سے کہ ہندوستانی فارسی دان فارسی زبان کا

وسیع اور غائر مطالعہ کرنے کے باعث پکسر مغرس ہو گئے۔ ان کا رتبہ یہ لحاظ زبان دانی اہرانیوں سے ہرگز گہم نہیں ہے۔^{۱۳}

ان باتوں کو آرزو نے 'مشور' میں بھی لکھا ہے۔ 'ذاکر سخن' (۱۱۵۹ء/ ۱۳۷۶ء) میں بھی تحریر کیا ہے اور اپنے تذکرے 'مجمع النفاث' (۱۱۶۳ء/ ۱۵۵۱ء) میں بھی جایا اشارے کیے ہیں۔ اپنے 'قطعہ' نظر کو واضح کرنے کے لیے آرزو نے شیخ علی حزیں کے اشعار پر، جن کی تعداد والدہ داغستانی نے ۵۰۰ بتائی ہے، اپنے رسالے 'تنبیہ الغافلین' میں تنقید کی اور زبان و بیان اور فکر و معنی کی غلطیاں واضح کیں۔ 'مجمع النفاث' میں بھی حزیں کے دیوان کے بارے میں جی لکھا ہے کہ "یہ دیوان جو مشہور ہے چوتھا دیوان ہے اور پہلے تین دیوان الغافلین کی شورش میں خائع ہو گئے۔ بہر حال یہ دیوان بھی کہ دوبارہ میرے مطالعے میں آیا، اس دوحے کا نہیں ہے جیسا کہ شیخ اور ان کے محققین گہانہ یا یقین کرتے ہیں۔"^{۱۴} اہرائی اور ہندوستانی فارسی دانوں کے اس تنازعے کی گویا سارے اہر عظیم کے علمی و ادبی حلقوں میں مٹی گئی۔ آرزو نے یہاں کے شعرا کو بجائے فارسی کے اردو زبان میں شاعری کرنے کی ترغیب دی۔ یہ شاہی دور کے سب سے بڑے شاعر آہرو ان کے شاگرد تھے۔^{۱۵} نئی لسل کے شعرا میں میر و سودا نے ان کی ہی صحبت سے فیض اٹھایا تھا۔ مضمون و درد بھی ان کے تربیت یافتہ تھے۔ پک رنگ، ٹیک چند بہار، بے نوا، اند رام غلص وغیرہ بھی ان کے شاگرد و تربیت یافتہ تھے۔ اس دور میں آرزو نے ایک مشہور نقاد اور ادبی راہنما کا کام انجام دیا۔ نوجوانوں میں ریشہ (اردو شاعری) کا ذوق پیدا کرنے کے لیے ہر سہن کی ہندوہ تاریخ کو اپنے گہر پر محفلِ مراختہ کا اہتمام کیا، جس کا ذکر حاکم لاہوری نے اپنے تذکرے 'مردم دیدہ' میں بھی کیا ہے۔^{۱۶} مشاعرہ کے وزن پر مراختہ کا لفظ بھی اسی زمانے میں تراشا گیا۔^{۱۷} اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ نئی لسل کے شعرا نے فارسی میں گہنا ترک کر دیا اور پوری توجہ ریشہ پر صرف کردی۔ یہاں تک کہ فارسی گو بھی، رواجِ زمانہ کے مطابق، سنہ کا دائم بدلنے کے لیے ریشہ میں شاعری کرنے لگے۔

اس صدی کی آخری چوتھائی میں جب سودا و مکیں کا معارضہ^{۱۸} ہوا تو اس کی بنیاد میں بھی اہرائی اہل زبان اور ہندوستانی فارسی گوئیوں کا مسئلہ موجود تھا۔ سودا نے جو قطعہ لکھا وہ ایک طرف آرزو کا اور دوسری طرف اس دور کی نئی لسل کے شعرا کا قطعہ نظر پیش کرتا ہے، جس سے یہ بات واضح طور پر سامنے آ جاتی ہے کہ نوجوان شعرا اس دور میں کیا سوچ رہے تھے، اردو شاعری

کے بارے میں ان کا کہنا وہیہ تھا ، فارسی کے سلسلے میں ان کا انداز نظر کیا تھا اور اب ان کی تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار کے لیے گون سا راستہ تھا ؟ سودا کے شعر یہ ہیں :

جو چاہے بہ کدہ گھسے ہند کا زبان داں شعر
تو چتر اس کے لیے ریشہ کا ہے آئیں
وگرنہ گنبد کے وہ گویں شعر فارسی تاحق
ہمیشہ فارسی داں کا ہو موردِ فقریں
کوئی زبان ہو ، لازم ہے غویر مضمون
زبانِ فرس پر کچھ منحصر سخن تو نہیں
اگر فہم ہے تو تو چشمِ دل سے کتر تو نظر
زبان کا مراتب معنی سے لے کے نا بہ مزیں
کہاں تک تو ان کی زبان کو درست بولے گا
زبانِ اپنی میں تو باللہ مغیر رنگیں

اب صورتِ حال یہ تھی کہ ایک طرف مغلیہ سلطنت کے زوال کے ساتھ فارسی زبان کا اعتبار گھٹا گیا تھا اور دوسری طرف نئی نسل کے دل میں یہ بات بیٹھ گئی تھی کہ ہم کتنی بھی کوشش کریں ایرانیوں کے معیار فارسی تک نہیں پہنچ سکتے۔ اس لیے مناسب یہ ہے کہ ریشہ کا آئین اپنایا جائے۔ اس رجحان نے شال کی ادبی فضا کو ایسا بدلا کہ اردو زبان و ادب عوام و خواص کی معاشرت میں دخل ہو گئے لیکن اس رجحان کی بددلتی میں جہاں ان سب عوامل نے کام کیا وہاں دکنی ادب کی روایت نے بھی شال کی ادبی روایت کے لیے مضبوط بنیادیں فراہم کیں۔

اولنگ زبہ عالمگیر کی فتح دکن کے بعد شال و جنوب کے درمیان جو دیوار کھڑی تھی وہ دور ہو گئی تھی اور یہ دونوں علاقے گہر آنکھ بن گئے تھے۔ فارسی کے مشہور شاعر ناصر علی دکن گئے تو وہ بھی دکنی اردو میں غزلیں گھمنے لگے۔ میر جعفر زلی کی شاعری کے زبان و بیان پر دکنی ادب کی روایت کا اثر نمایاں ہے۔ قاز ، مبتلا ، آبرو ، لاجی اور شاہ حاتم کے دیوان قدیم کی شاعری پر یہ اثرات نمایاں اور واضح ہیں۔ بد شاہ کا دور آنے آنے ان اثرات کی آرجار کو تقریباً پون صدی کا عرصہ گزر چکا تھا کہ بد شاہ کے دوسرے سال جلوس (۱۱۳۲ھ/ ۱۷۱۷ء) میں دیوان ولی دلی پہنچا۔^{۲۱} یہ دیوان ریشہ میں تھا اور فارسی روایت کے عین مطابق حروف تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا تھا۔

اس میں زبان تو اردو تھی لیکن ہندش و تراکیب ، استعارات و تشبیہات کا حسن ، لفظوں کا چارو اور استعمال کرنے کا انداز ، سادگی و تازہ گوئی ، مضمون آرائی و ایہام میں وہی دلکشی تھی جو فارسی شاعری کا طرہ امتیاز تھی ۔ ولی کی غزل صرف عورتوں سے باہر کرنے تک محدود نہیں تھی بلکہ اس میں فارسی غزل کی طرح صوفیانہ و حکیمانہ اور اخلاقی مضامین بھی پائندے کئے تھے ۔ اس میں غزل کے علاوہ دوسری اصنافِ سخن بھی تھیں ۔ شاہی ہند کے شعرا کو اس دیوان میں اپنی تخلیقی آرزوؤں اور اپنے شاعرانہ آدرش کا جلوہ نظر آیا ۔ اس دیوان نے ذرا سی دیر میں ایک آگ سی لگا دی ۔ ہر محل میں اس کے چرچے ہونے لگے اور ہر جگہ ولی کے اشعار پڑھے جانے لگے ۔ نوال اور گوپے بھی ولی کی غزلیں گلنے لگے ۔ مصحفی نے شاہ حاتم کے حوالے سے لکھا ہے کہ ”مردوس آرام کا (جد شاہ) کے دوسرے سالر جلوس میں دیوان ولی شاہجہاں آباد آیا اور اس کے اشعار چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہو گئے ۔“ ۲۲۴۴ مرزا محمد حسن قنبل نے بھی کلام ولی کی مقبولیت اور کئی کئیوں میں پڑھے جانے کی گواہی ان الفاظ میں دی ہے :

”کاشتوں کا لڑتہ ہندوؤں کے باقی تمام فرقوں سے زیادہ ان چیزوں کا اہتمام کرتا ہے ۔ شراب پی کر ، سنی کے عالم میں جہوپ بھرتے ہیں ۔ پھر فارسی کی عبارتیں ، گلستان کے اشعار یا ولی دکنی کے رختہ کی غزلیں کا کا کر پڑھتے ہیں ۔“ ۲۳۰۱

دیوان ولی نے شاہی ہند کی شاعری پر گہرا اثر ڈالا اور دکن کی طویل ادبی روایت شاہی کی ادبی روایت کا حصہ بن گئی ۔ اٹھارویں صدی شاہی و جنوب کے ادبی و تہذیبی اثرات کے ساتھ جذب ہو کر ایک نئی عالمگیر روایت کی تشکیل و ترویج کی صدی ہے ۔ اردو شاعری کی پہلی ادبی تحریک یعنی ایہام گوئی بھی دیوان ولی کے زہرائے پروان چڑھی ۔ ان سب تہذیبی ، سیاسی و معاشرتی عوامل نے مل کر اس صدی میں اردو کو وہ رواج دیا کہ صدی کے ختم ہونے تک یہ برعظیم کی سب سے ممتاز ادبی زبان بن گئی اور اس کا ادب نہ صرف دوسری علاقائی زبانوں کے لیے ایک نمونہ بن گیا بلکہ سارے برعظیم میں اس زبان میں ادب تخلیق ہونے لگا ۔

اردو شاعری کے سلسلے میں ایک بات بار بار کہی جاتی ہے کہ یہ دور زوال کی پیدائش ہے لیکن اس بات کو اگر تاریخی و تہذیبی تناظر میں دیکھا جائے تو اس دور کی فارسی شاعری کو تو دور زوال کی شاعری کہہ سکتے ہیں کیونکہ یہ اسی تہذیب کی ترجمانی کر رہی ہے جو لہنڈی ہو کر منجمد ہو رہی ہے ۔ اردو زبان و شاعری تو اس دور میں ان نئی انقلابی ، سماجی ، معاشی ، معاشرتی و

لسانی تبدیلیوں کے ہراول دہے کی حیثیت رکھتی ہے جو تیزی کے ساتھ برعظیم میں پھیلنے والی ہیں۔ فارسی کے زوال کے ساتھ ہی اُردو کا رواج و عروج وہ پہلا انقلاب تھا جس کے اٹھنے میں آنے والے دور کا عکس دیکھا جا سکتا تھا۔ اُردو زبان و ادب نے ایک طرف سرنے والی تہذیب کے سارے زندہ عناصر اپنے اندر جذب کر کے برعظیم کی تہذیب کا زندہ حصہ بنا دیا اور اس طرح خود یہ زبان دو عظیم تہذیبوں کا سنگم بن کر، نئی تخلیقی قوتوں کے ساتھ، ایک بدھسی زبان پر غالب آگئی اور دوسری بدھسی زبانوں کے لیے بھی راستہ صاف کر دیا۔ طبعہ خواص پس پشت چلا گیا اور طبعہ عوام نئے خون اور نئی قوتوں کے ساتھ، اس زبان کے وسیلے سے، اس دور کی تخلیقی سرگرمیوں میں شامل ہو گیا۔ انھارویں صدی عوامی قوتوں کے اُبھرنے کی صدی ہے۔ اگر اُردو تحریک میں عوام شریک نہ ہوتے تو اس دور زوال میں، جب عظیم مغلیہ سلطنت تیزی سے ٹوٹ رہی تھی، اس معاشرے کے تخلیقی جوہر مردہ ہو جاتے اور انہیں بیدار کرنے میں اتنا طویل عرصہ لگتا کہ وہ آزادی جو ۱۹۴۷ء میں حاصل ہوئی، بہت لمبے عرصے کے بعد حاصل ہوتی۔ اس دور میں اٹھنے والی اس عوامی اُردو تحریک نے معاشرے کی تخلیقی روح کو مردہ ہونے سے بچا لیا، اسی لیے یہ تحریک آگ کی طرح پھیلی اور ملک گیر تحریک بن گئی۔ وہ لوگ جو تہذیبی قوتوں کی تاریخی اہمیت کو جانتے ہیں اس بات کی اہمیت و معنویت کو سمجھ سکتے ہیں۔ انگریزوں نے اس کی اہمیت کو سمجھ لیا تھا اور اسی لیے اس عوامی تحریک کا زور توڑنے کے لیے، جس میں ہندو مسلمان سب شریک تھے، متوازی ہندی تحریک کی پیشہ تہیک اور ایسے عناصر کو ابھارا جو ہندو مسلمانوں کو تہذیبی و لسانی سطح پر الگ الگ کر کے، ان میں الگ الگ قومی شعور پیدا کرنے میں مدد دے سکیں، جس میں بالآخر وہ کامیاب بھی ہوئے۔

اب ایک سوال یہ سامنے آتا ہے کہ جب انھارویں صدی عیسوی میں مغلیہ سلطنت کا شیرازہ بکھرا اور نئی نسل نے سراج الدین علی خاں آرزو کے زیر اثر ایرانی اہل زبان کے خلاف ردِ عمل کا اظہار کر کے فارسی کے بجائے اُردو کو اپنے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنایا تو آخر وہ ہندوستانی اثرات کے بجائے فارسی شعر و ادب کی طرف کیوں رجوع ہوئے؟ اگر تہذیبی و معاشرتی حالات کو سامنے رکھا جائے تو اس کا جواب خود بخود مل جاتا ہے۔ فارسی زبان سلاطین دہلی سے لے کر انھارویں صدی تک سرکارِ دربار کی زبان تھی۔ اس زبان میں علم و ادب کا بڑا سرمایہ موجود تھا۔ یہ واحد ادبی و علمی زبان تھی جو تہذیبی سطح پر

دوسری زبانوں کے مقابلے میں سب سے قریب تھی۔ اس زبان کی روایت ادب اس دور کے بزرگمذہب کے تہذیبی مزاج کا حصہ تھی۔ اس لیے جب اردو شاعری کا آغاز ہوا تو اس کے شاعر نمونوں اور سانچوں کے لیے قطری طور پر فارسی زبان و ادب ہی کی طرف رجوع ہوئے۔ بالکل میں عمل خود فارسی زبان و ادب کے ساتھ اس وقت ہوا تھا جب عربیوں نے ایران فتح کیا۔ اس وقت، اردو کی طرح، فارسی میں بھی ادب و شعر کا کوئی باقاعدہ نظام یا روایت نہیں تھی۔ قبل اسلام کی فارسی شاعری ہم تک نہیں پہنچی بلکہ اسلام کے دو سو سال بعد تک فارسی شاعری کے قابل ذکر نمونے نہیں ملتے اور جو نمونے ملتے ہیں ان سے بہت چلتا ہے کہ وہ لوگ، جنہوں نے فارسی شاعری کے یہ نمونے چھوڑے ہیں، خود عربی زبان پر پوری قدرت رکھتے تھے۔ انہوں نے اپنی شاعری میں عربی شاعری کے اصناف و بحور اور موضوعات کی پیروی کی ہے۔ عرب حکومت کے استحکام کے ساتھ ہی اہل فارس عربی زبان کے مطالعے میں روز افزوں دلچسپی لینے لگے۔ اس وقت عربی دربار سرکار اور تہذیب و شائستگی کی زبان تھی۔ وہ فارسی شعرا جو عرب حکمرانوں کے سامنے قصیدے پڑھتے تھے، عربوں ہی کی زبان میں پڑھتے تھے۔^{۲۳} اسی لیے جب ایران میں فارسی شاعری کا آغاز ہوا تو فارسی شعرا نے عربی شاعری کے اصناف، موضوعات، اسالیب، اوزان و بحور اور نظام عروضی کو اختیار کر لیا۔ منوجہری اپنے تصدوں میں پوری طرح عربی تصانیف کی پیروی کرتا ہے۔ اس دور میں چونکہ عربی زبان اور اس کا ادب عجمیوں کے تہذیبی مزاج سے قریب تر تھا اسی لیے فارسی زبان عربی زبان کے سانچے میں ڈھل گئی اور اس دور میں یہ ایک بالکل قطری تہذیب و تخلیقِ عدل تھا۔ بالکل میں صورتِ اردو کے ساتھ ہی آئی اور اس نے بھی تہذیبی سطح پر اپنے سے قریب ترین زبان فارسی کے اصناف و بحور، موضوعات و اسالیب اختیار کر لیے۔ فارسی شاعر انوری کے لیے جیسے عربی شعرا ایک مثالی نمونے کا درجہ رکھتے تھے :

شاعری دلی گدامیں قوم کردند آنکہ بود

(انوری) ابتدا شان امراء القیسی اتھا شان ہو فراس

اسی طرح اردو شاعروں کے لیے فارسی شعرا نمونے کا درجہ رکھتے تھے :

ہارا حسن ہے شوقِ معلمِ ذہن کون تیرے

(حسن شوق) سبق کچھ عنصری کا یا دوس کچھ انوری کا ہے

عصری جہاں نظر کے ساتھ بدگھٹا ہے کہ ”ذکن کا کیا شعر جیوں فارسی“، وہاں اپنی شاعری میں فارسی کے پنر کو ملا کر ”شعر، تازہ“ کی بنیاد رکھنے کا بھی

دعویٰ کرتا ہے :

دگر شعر ہندی کے بعضے ہنر نہ سکتے ہیں لیا فارسی میں سنور
میں اس دو ہنر کے خلاصے کون پا گیا شعر نازہ دونوں فن ملا
جس لیے ہمیں ولی کے ہاں مثال دینی ہے :

ترا مکھ مشرق ، حسن انوری ، جلوہ جالی ہے
تین جاس ، جبین فردوسی و ابو ہلال ہے
ہا

عربی و انوری و غسانان مجھ کو دیتے ہیں سب حساب سخن
یہ فارسی روایت اردو زبان و ادب کے مزاج کی تشکیل و تعمیر میں وہی گردار
ادا کرتی ہے جو عربی روایت نے فارسی زبان و ادب کے مزاج کی تشکیل میں
کیا تھا ۔ حد تق میر بھی اپنی شعری روایت کا سراغ دیتے ہوئے یہی کہتے ہیں :
تبعیت سے فارسی کے جو میں نے ہندی شعر کہے
سارے ترک بھی اب ظالم بڑھتے ہیں ایران کے بیچ

فارسی زبان و ادب کے یہ اثرات صرف اردو تک محدود نہیں تھے بلکہ برعظیم کی
مختلف علاقائی زبانوں مثلاً مرہٹی ، تلگو ، پشتو ، کشمیری ، پنجابی اور سندھی
وغیرہ پر بھی واضح ہیں ۔ تہذیبی اثرات کے رنگین خوشبودار دریا میں جب
گوئی معاشرہ نکلتا ہے تو اس کا رنگ اور خوشبو اس کے جسم و روح میں اُتر
جاتے ہیں ۔ پھر یہی رنگ اسے اچھے لگتے ہیں اور یہی خوشبو اسے بھاتی ہے ۔
ساری تہذیبوں کی تاریخ اس بات کی شاہد ہے ۔ اس دور میں فارسی شعر و ادب کی
تاریخ اتنی ہلڑی تھی کہ نہ صرف اردو پر بلکہ عثمانی دور کی ترکی شاعری پر بھی
اس کے اثرات اتنے گہرے پڑے کہ وہاں بھی ترکی زندگی اور اس کے مناظر کے
بجائے فارسی آوازیں ، خوشبوئیں ، علامات و رمزیات ، تراکیب و ہندسے شامل
شاعری ہو گئیں ۔ ۲۵ برعظیم کے معاشرے نے اس دور میں فارسی کو ترک غرور
مگر دیا تھا لیکن یہ معاشرہ اندر سے فارسی زبان و ادب اور تہذیب کا اسی طرح
والہ و شیدا تھا ۔ اس نے اسے ترک کرتے وقت اس سے نفرت نہیں کی بلکہ یہ راستہ
نکالا کہ اپنی زبان میں اس تہذیب کے سارے عناصر ، اس کے سارے سانچے ،
اس کا طرز احساس ، اس کے اسالیب بیان ، اس کے اصطلاح سخن ، اس کے بھور و
اوزان ، اس کے علامات و رمزیات چنب گھر کے اپنی زبان کو اس جیسا بنا کر
فارسی کی جگہ بٹھا دیا ۔ اس طرح وہ فارسی زبان ، ادب و تہذیب سے وابستہ بھی
رہا اور ساتھ ساتھ اس سے الگ و ممتاز بھی ۔ اب کسی ہندی نرادر شاعر کو کسی

والا نژاد ایرانی سے اصلاحِ سخن کی ضرورت نہیں رہی تھی۔ وہ فارسی روایت سے وابستہ ہوتے ہوئے بھی آزاد تھا۔ اس دور میں ہم دیکھتے ہیں کہ اردو کو وسیلہٴ اظہار بناتے ہیں معاصرے کی تخلیقی قوتوں کو ہر لگ گئے اور اٹھارویں صدی ابھی ختم بھی نہ ہوئی تھی کہ لاتعداد چھوٹے بڑے شاعروں نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے ایسے ادبی سرمائے کا انبار کیا کہ اردو ادب کی پختہ ، جاندار روایت قائم ہو گئی اور اس کے بہت سے شاعروں کا کلام سچے شعری تجربوں کے بھرپور اظہار کی وجہ سے لازمی ہو گیا۔

فارسی زبان و ادب کے اثرات کو اس دور میں جذب و قبول کرنے کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ اردو زبان و ادب نے بہت کم عرصے میں خود کو دریافت کر لیا اور اس کا دریا فارسی کے سرچشمے سے فیض یاب ہو کر پاٹ دار ہو گیا۔ اردو نے اب بھرتی کی قدیم ترین صنف دوہے کو بھی اپنایا۔ میر نے فارسی بحر کے ایک رکن کو گھٹا کر ہندی جیسی بحر میں بھی غزلیں گزیریں لیکن ہندی بحر چونکہ محدود تھیں اس لیے فارسی نظامِ عروضی کو اپنا کر اردو شاعری میں وسعت اور تنوع پیدا ہو گئے۔ نظامِ عروضی اور اصنافِ سخن میں چولی دامن کا ساتھ ہوتا ہے۔ فارسی میں اظہار کے سامنے وسیع اور وقت کے تقاضوں کے مطابق تھے اس لیے اردو نے قصیدہ ، مثنوی ، غزل ، رباعی ، قطعہ ، مستط اور اس کی آکھوں قصیدیں یعنی مثنیٰ ، مریض ، غمگین ، مستمس ، مستبح ، مشتم ، مستح اور معشر کو بھی اپنا لیا۔ ان کے علاوہ ترکیب بند ، ترجیع بند ، مستزاد اور فرد کو بھی قبول کیا اور ساتھ ساتھ حمد ، نعت ، مکتب ، ہجو ، واسوخت ، مرثیہ ، شعر آشوب اور تاریخ گوئی کو بھی زندگی کے رنگ و رنگ تہربات کے اظہار کے لیے بوری روایت کے ساتھ قبول کر لیا۔ اٹھارویں صدی ہی میں یہ سب اصنافِ سخن استعمال میں آنے لگی ہیں۔ کلیاتِ میر ، کلیاتِ میر حسن اور کلیاتِ جعفر علی حسرت میں بحیثیت مجموعی یہ سب اصنافِ سخن موجود ہیں۔

ان کے علاوہ صوفیانہ شاعری کی بنیادی روایت بھی فارسی ہی سے اردو میں آئی ہے اور صوفیانہ اصطلاحات مثلاً وحدت الوجود ، عرفانِ نفسی ، ناسوت و ملکوت ، جبروت و لاہوت ، فنا فی اللہ ، جبر و قدر ، نور مطلق ، خوف و رجا ، حقیقت و مجاز ، ظل ، تجرید ، اشغال ، مشاہدہٴ وجدانی ، مرتبہٴ یقین وغیرہ بھی فارسی تصوف ہی سے آئی ہیں۔ اخلاقی خلیقات میں ہند و نصائح کا وہی انداز ہے جو گلستان و بوستان ، انوار سہیلی ، منطق الطیر ، اخلاق چلائی ، اخلاق لائبرری ، اخلاق محسنی اور سیاست نامہ وغیرہ میں نظر آتا ہے۔ رزمیہ مثنویوں میں شاہنامہٴ فردوسی

مثالی نمونہ بن جاتا ہے۔ غزل ابتدائی دور میں قلی قطب شاہ، حسن شوق، شاہی اور نصرتی وغیرہ کے ہاں عورتوں سے باتیں کرنے تک محدود تھی، لیکن ولی کی شاعری میں وہ مضامین اخلاق و حکمت، بند و ناصح، تصوف و سلوک، عشق و محبت، تجربات و مشاہدات بھی شامل ہو گئے جو فارسی غزل کی خصوصیت رہے ہیں۔ جس عمل قصیدہ، رباعی، مثنوی، ہجو، شہر آشوب اور واسوخت میں ملتا ہے۔ اسی طرح فارسی کے سارے صنائع بدائع بھی اردو شاعری کا حصہ بن جاتے ہیں۔ شاعرانہ تخیل، تجاہل عارفانہ اور مبالغہ بھی اردو شاعری کے مزاج میں شامل ہو جاتے ہیں۔ اسی کے ساتھ وہ تلمیحات مثلاً چمنیہ و سکندر، شیریں خسرو، فرہاد، رستم و سہراب اور عربی شاعری کی وہ ساری تلمیحات لیلیٰ مجنون، بوسف زلیخا وغیرہ، جو فارسی میں مستعمل تھیں، اردو شاعری میں آ جاتی ہیں۔ حسن و عشق کے تصورات اور ان کے اظہار کے بنیادی الفاظ مثلاً جور و ستم، وفا و جفا، غمزہ و ادا، گریبان، دامن، ساقی، جام و سبب، رشک، رلب، چنوں، شکوہ و شکایت، اشک و آہ، گل و بلبل، جذبات و احساسات کے اظہار کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔ اسی طرح آبِ حیات، آئینہ، سکندر، مد سکندری، جام جم، چاء نقشب، دیوار چین، دار و منصور، مہر ایوب، گرہ، یعقوب، برق، نجلی، موسیٰ و طور، دیر غمسی، سحر سامری، جوئے شیر، شبہ، فرہاد، فغفور، چین، گنجر فارون، کوہ قاف، کوہ بے ستون، گوہ کن، امحباب کھن، گلزارِ خلیل، آغیر، بمرود، مادرِ گنجان، تخت سلیمان، طوفانِ لوح، عدلِ نوشیروان^{۲۶} وغیرہ تلمیحات اردو زبان کا ذخیرہ بن کر اس کے اظہار کا وسیلہ بن جاتی ہیں۔ محاسب و واعظ، زاہد و ناصح، اور ساقی و پیرِ مغان بھی فارسی کے اثر سے اردو میں آ جاتے ہیں۔ عشق اور رنگِ عشق حتیٰ کہ امرد پرستی بھی فارسی ہی سے اردو شاعری میں آئی ہے۔ بد شاہی دور کے نوراً بعد کی شاعری اس امرد پرستی کا بلا جھجک اظہار کرتی ہوئی فارسی ہی کی طرح عشقِ مجازی کو عشقِ حقیقی کا زینہ بنا دیتی ہے۔ محبوب کے لیے فعل مذکر کا استعمال بھی فارسی شاعری کے زیر اثر ہی اردو شاعری میں آتا ہے۔ نثر میں بھی فارسی جملے کی ساخت کا اثر اردو جملے کی ساخت پر اس حدی میں حاوی رہا ہے۔ فارسی کا یہ اثر اس دور میں ایک ایسا ہی فطری تہذیبی عمل ہے جیسے ایسویں صدی کے آخر سے آج تک انگریزی ادب اردو ادب کو متاثر کر رہا ہے اور نئی اصنافِ ادب مثلاً سونٹ، آزاد نظم، نظمِ معرّا، ناول، ناولٹ، مختصر کہانی، رپورٹاژ، ڈرامہ، ٹیڈ، پروزوںم وغیرہ اردو میں

عام و سراج ہو گئی ہیں۔ یہاں تک کہ انگریزی جملے کی ساخت نے اردو جملے کی ساخت کو بھی متاثر کیا ہے۔ ہر تہذیب کی مثبت قدریں جدید تقاضوں کو پورا کرنے والے خیالات و افکار اور ان سے وابستہ الفاظ و اصطلاحات اسی طرح دوسری زبانوں اور تہذیبوں کو متاثر کرتے، متاثر ہونے والی تہذیب اور اس کے تخلیقی ذہنوں کو بدلتے رہتے ہیں اور علیٰ ارتقا کو آگے بڑھاتے ہیں۔ اسی لیے غیر زبانوں کے ترجمے خلاق ذہنوں کے لیے مہیج کا کام دیتے ہیں۔ اٹھارویں صدی میں اردو شاعری کے دور تشکیل میں اردو برعظیم کی تاریخ کے اس موڑ پر، یہی اثرات اردو زبان میں آسکے تھے اور اسی لیے یہی آئے۔ وہ لوگ جو اردو ادب پر فارسی اثرات کی قبولیت اور برعظیم کے جغرافیائی، تاریخی و اسطوری اثرات سے گریز کا الزام لگاتے ہیں اس دور کی تہذیبی تقوتوں کو فراموش کر کے مسائل کو صرف جذبات کی آنکھ سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

اس دور میں نہ صرف ہزاروں فارسی تراکیب اردو زبان کا حصہ بن گئیں بلکہ ہزارے شاعروں نے بے شمار ایسی نئی تراکیب خود بھی وضع کیں جن سے زبان کا اظہار اور اس کی شائستگی دوچند ہو گئی۔^{۲۷} ایسی تراکیب کی مثالیں ہم نے میر و سودا کے ذیل میں آئندہ صفحات میں درج کی ہیں۔ ان کے علاوہ اس دور میں دو کام اور ہوئے۔ ایک یہ کہ بے شمار فارسی محاورے ترجمہ ہو کر اردو زبان و محاورے کا حصہ بن گئے اور دوسرے یہ کہ فارسی کے سینکڑوں، ہزاروں اشعار اردو میں ترجمہ ہو کر ہمارا شعری سرمایہ بن گئے۔ یہ فارسی شاعری کو اردو شاعری کے قالب میں ڈھالنے کی کوشش تھی۔ جب ایک تہذیب دوسری تہذیب کو اپنے اندر جذب کرتی ہے تو اس کی ہمیشہ یہی صورت ہوتی ہے۔ جب ایرانی شاعری نے عربی زبان کی تہذیب کو اپنے اندر جذب کیا تو وہاں بھی یہی عمل ہوا۔ شبلی نے لکھا ہے کہ ”اول اول ایرانی شعرا عربی شاعری سامنے رکھ کر کہتے تھے۔ شقی کی ابتدا یہ تھی کہ عربی لہجہ کا لفظی ترجمہ کرتے تھے۔ آج بہت سے فارسی قطعے، فرد بلکہ قصیدے موجود ہیں جن کو عام لوگ ایران کا سرمایہ سمجھتے ہیں لیکن درحقیقت وہ عربی اشعار کے ترجمے ہیں۔“^{۲۸} یہی صورت اس دور میں اردو میں ہوئی جس کی چند مثالیں یہاں درج کی جاتی ہیں لاکہ ان اثرات کی نوعیت واضح ہو سکے :

ایسا بسا ہے آگر تیرا خیال جیو میں

(ولی)

مشکل ہے جیو میں کون اب امتیاز گرلا

- لہ چنای گرفتہ ای جان بہ میانِ جانِ شیریں
(نظیری) کہ توان ترا و جان را ز ہم استیاز گردن
ہم نے قدم و پجہ گیا میری طرف آج
(ولی) بہ نظیر قدم صفحہ سیا بہ لکھا ہوں
تحقیقِ حالِ مازنگہ میں توانِ محمود
(نظیری) حریف ز حالِ خوبی بہ سیا نوشتہ ام
واژ دیر و حرم افشا نہ کریں ہم ہرگز
(سودا) ورنہ گہا چیز ہے ہاں اپنی نظر سے باہر
مصلحت نیست کہ از پسردہ برون افتد واژ
(حافظ) ورنہ در محفلِ ولدان خبر ہے نیست کہ نیست
گیلیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
(سودا) ماحر گو مرے ہاتھ سے لیجو گہ چلا میں
ہوئے ہمار من ازیں مست و لہا میں آہد
(نظیری) ماحر از دست بگریہ من از کارِ شدم
آلودہ قطراتِ عرق دہکھ جیبِ گھر
(سودا) اغتر بڑے جھانکے ہیں فلک پر سے زمیں کو
آلودہ قطراتِ عرق دہندہ جیبِ را
(قصی) اغتر ز فلک میں لکھو روئے زمیں را
ہوا سوار و شاید مہا شہنشاہِ حسن
(سودا) کہ آفتاب نے زمین نشان گھول دیو
سوار شد مگر آن پادشاہِ کشورِ حسن
کہ آفتاب گشادہ نشانِ قریب را
عام حکمِ شراب کرتا ہوں عجب کو کیاب کرتا ہوں (میر)
عام حکمِ شراب میں خواہم عجب را کیاب میں خواہم
(امیر خسرو)

- کھلا نشے میں جو پکڑی کا بیج اس کے میر
(میر) صفحہ لہا ز بہ اک اور تازہ سالہ ہوا
ز فرطِ نشہ چو واگشتِ طرہ بر تشار
صفحہ لہا ترا سالہ سالہ دہکر شد

- ہایا نہ یوں کہ گھرے اس کی طرف اشارہ
(میر) یوں تو جہاں میں ہم نے اس کو کہاں نہ پایا
مشکل حکایت ہے اس کہ پر ذرہ عین اوست
(فغان) اس کی تو اب کہ اشارت بسا گوشت
کیا بدن ہوئے گا کہ جس کے کھولنے جاسے کے بند
(یقین) برگزیدہ گل کی طرح ہر لافغ معطر ہو گیا
لافغ کسم گشت معطر چو برگزیدہ گل
(غلیظ) بندر بے سائے کیست کہ وا می کتبہ ما
ہم نے کیا کیا نہ ترے غم میں اے محبوب کیا
(مضمون) صبر ایستوب کیا ، گریمہ یعقوب کیا
در لراق تو چہا اے بتِ محبوب کم
صبر ایستوب کم ، گریمہ یعقوب کم
(مظہر یا غلیظ کاشی)

- غالر لب آفتِ جان تھا مجھے معلوم نہ تھا
(بقاۃ اللہ بقا) دلم دانے میں نہاں تھا مجھے معلوم نہ تھا
غالر لب آفتِ جانب بود نمی دالم
دام در دالم نہاں بود نمی دالم
دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ اثر صرف اردو شاعری تک محدود نہیں تھا بلکہ خود
چہاری لال جیسے ہندی کے بڑے شاعر نے بھی کثرت سے فارسی اشعار کا دوہوں
کی صورت میں ترجمہ کیا ہے :

- یار پر سو گمہ رود دیدہ ہاں سو گرد
چشم من خاصیت قبلہ نما پیدا کرد
سب ہے کیں سمبات نہیں جلت میں دی پیشہ
(چہاری) وا ہے لب گہرات یہ قبلہ کسا ہو دیدہ
غم عنقت زہی بکداحت جسم لا تو اتم را
(ہوگت) ہا عینک نہد تا باز بند استخوانم را
گرے سرہ ایسے ساکیل بھالندے نیچ
(چہاری) دنی ہوں چٹان جگن چاہے لے بھیج
ز بسکہ درد تو در جان لا تو ان من است
(اقی اوحلی) ہلاکہ می طلبد ہر کہ سہر بان من است

- گیا گہوں وا کے دسا پر راہت کے ایس
(بھاری) بسرہ احوال لکھیں مریو ہیوا جس
مر کہ زما یسام برد دید بچشم ما رخس
(ناصر علی) حیرت چشم قاصد است عینک دورین ما
واہی کے چت چڑھ گئے مل سندیس وہ بال
(بھاری) دور یست عینک گئے ، قاصد کے دوک لال
ز ہائے تائب مرش مر گچا کہہ می نگریم
گرشمدہ دامن دل می کشد کہہ جا این جاست (خان زمان امانی)
چت دیکھوں لت ہی رہوں انک انک تمہار
(بھاری) نکھ مکھ اون گہوں سکھی سک نہ گنت تھار

اسی صدی کے ایک غیر معروف شاعر یوسف علی خاں نے اپنی کتاب ”گلشن ہند“ میں استادانِ فارسی کے دو سو پانچ اشعار دوہروں کی صورت میں ترجمہ کیے ہیں۔ ۲۹

یہ چند اشعار ان فارسی اثرات کا ثبوت ہیں جن کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے۔ یہ اثرات اردو شاعری پر بھی ویسے ہی بڑے جیسے ہندی شاعری پر اور اس کی وجہ یہ تھی کہ فارسی کا دائرہ فکر وسیع تھا ، اردو اور ہندی کا محدود۔ فارسی شاعری حیات و کائنات کے بے شمار موضوعات کا احاطہ کرتی تھی جبکہ یہ وسعت اردو اور دوسری زبانوں میں نہیں تھی۔ اس قسم کے ترجموں کے علاوہ بے شمار اشعار ایسے ہیں جن میں فارسی شاعری کے مضامین کو اردو شاعروں نے اپنے تجربے کے ساتھ ملا کر پیش کیا ہے اور ساتھ ساتھ اپنے مشاہدات ، تجربات ، احساسات اور جذبات کو بھی بالکل نئے انداز سے بیان کیا ہے۔ جیسے جدید اردو ادب پر انگریزی اور مغربی ادب کے اثرات واضح ہیں اسی طرح اٹھارویں صدی فارسی اثرات کا آئینہ ہے۔ انسان جیسے اکیلا نہیں رہ سکتا اسی طرح کوئی معاشرہ بھی دوسرے معاشروں سے کٹ کر زندہ نہیں رہ سکتا۔ یہی اثرات خلاق فہموں میں تخلیقی محرکات کو جنم دیتے ہیں ، فکر و خیال کی نئی دلیائیں آباد کرتے ہیں اور بدلتے زمانے کے تقاضوں کے مطابق خود کو ڈھالنے کی صلاحیت کو زندہ رکھتے ہیں۔ انہی اثرات سے مثبت تبدیلی کا عمل معاشرے میں جاری و ساری رہتا ہے جس میں روایت کا تسلسل بھی ہوتا ہے اور زندگی کو آگے بڑھانے کا حوصلہ بھی۔ روایت یوں ہی بنتی ہے ، یوں ہی بدلتی ہے اور یوں ہی معاشرے کو آگے بڑھا کر زندہ رکھتی ہے۔ جیسے آج ہم فارسی اثرات کو

اس طور پر قبول کرنے کی کوشش بھی کریں تو نہیں کر سکتے ، اس طرح اس دور میں اگر انہیں ترک کرنے کی کوشش بھی کرتے تو کاسباب نہ ہوتے ۔ فارسی قوتیں پر معاشرے کو اپنے دائرۂ کشش میں رکھ کر بدلتی ، ڈھلتی اور آگے بڑھاتی ہیں ۔ یہی قدرت کا نظام ہے اور ادب کی تاریخ الہی فطری تہذیبی و فارسی قوتوں ، دھاروں اور لہروں کے آثار چڑھاؤ کی داستان ہے ۔ شمالی ہند میں اردو شعر و ادب کی تحریک الہی عوامل کے ذریعہ مقبول و مروج ہو کر سارے برعظیم میں پھیل گئی ۔ لاجی نے کہا :

بلندی سن کے لاجی دینے کی ہوا ہے بہت شہرہ فارسی کا

اور جب معنی کا زمانہ آیا تو انہوں نے لکھا :

”ہندوستان میں فارسی شعر گوئی کا رواج دینے کے مقابلے میں کم ہے

اور رشتہ ہمارے زمانے میں فارسی کے اعلیٰ مراتب کو پہنچ چکا ہے

بلکہ اس سے بہتر ہو گیا ہے ۔“ ۲۰۱

ان حالات میں اردو زبان و ادب نے ، تیزی کے ساتھ ، فارسی کی جگہ لے لی اور ادب کی روایت اپنے نقش و نگار بنانے لگی ۔ اگلے باب میں ہم اردو ادب کی ابتدائی روایت اور تخلیقات کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱۔ تاریخ ادب اردو (جلد اول) : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۵۰ تا ۷۰ ، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء ۔

۲۔ ازم تیموریہ ، مرتبہ سید صباح الدین عبدالرحمن ، ص ۳۰۶ ، اعظم گڑھ ۱۹۵۸ء ۔

۳۔ ایضاً ، ص ۲۱۶ ۔

۴۔ منشورات مکتبہ اعظم آبادی ، لکھنؤ ”کتب خانہ“ مشرقیہ شدہ ۔ خطوط و ورق ۳۳۰ ، بحوالہ ”عہد شاہ جہان کا ایک ادبی مناقشہ اور غالب“ از قاضی عبدالودود ، ص ۱۵۲ معاصر ممبر ۵ شدہ ۔

۵۔ حفیظ خوشگو : بندرا بن داس خوشگو ، مرتبہ عطا کا کوی ، ص ۳۳۲ ، مطبوعہ ادارۃ تحقیقات عربی و فارسی شدہ ۱۹۵۹ء ۔

۶۔ مخزن الغرائب (قلبی) : ص ۳۰ بحوالہ معاصر حصہ ۵ ، ص ۱۵۹ شدہ ۔

۷۔ مردم دہدہ : حاکم لاہوری ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبدالقہ ، ص ۶۳ ، مطبوعہ اورینٹل کالج سیکرین لاہور ۔

- ۸۔ دائر سخن : سراج الدین علی خان آرزو ، پیش گفتار ص ۲۱ ، مطبوعہ مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۳ ع -
- ۹۔ دائر سخن : ص ۸ -
- ۱۰۔ شمع (قلمی) : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۶۶ ، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور -
- ۱۱۔ ۱۲۔ ۱۳۔ معارضہٴ حزین و آرزو : سنوبر سہائے انور ، ص ۴۰ و ۴۱ ، معاصر حصہ ۱ ، پٹنہ -
- ۱۴۔ دائر سخن ، پیش گفتار ص ۴۱ -
- ۱۵۔ مجمع التفاس (قلمی) غزولہ قوسی عجائب خالہ گراچی -
- ۱۶۔ ایضاً : ورق ۹۲ ب -
- ۱۷۔ مجمع التفاس (قلمی) ، ص ۳۷۶ -
- ۱۸۔ مردم دہلہ : ص ۸۰ -
- ۱۹۔ نکات الشعرا : بہ تہی میر ، مرثیہ شروانی ، ص ۱۵۶ ، نظامی پریس ہدایوں ۱۹۲۲ ع -
- ۲۰۔ سودا و سکین : قاضی عبدالودود ، ص ۶۷ تا ص ۸۳ ، معاصر حصہ اول پٹنہ اور 'معارضہٴ سودا و سکین پر کچھ نئی روشنی' البحر الدولہ فیاض الدین حیلو ، ص ۶۷ تا ۷۹ معاصر ۱۹ پٹنہ -
- ۲۱۔ تذکرۃ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۰ ، الجین ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۳۳ ع -
- ۲۲۔ ایضاً : ص ۸۰ -
- ۲۳۔ ہفت تماشا : مرزا محمد حسن قنبل ، ترجمہ ، ڈاکٹر محمد عمر ، ص ۹۳ ، مکتبہ ایران دہلی ۱۹۶۸ ع -
- ۲۴۔ Influence of Arabic Poetry on the Persian Poetry : Dr. U. M. Deudpota, p. 14, Bombay 1934.
- ۲۵۔ اسلامک کالج : عزیز احمد ، ص ۲۵۲ ، مطبوعہ آکسفورڈ یونیورسٹی پریس ۱۹۶۶ ع -
- ۲۶۔ فارسی شاعری کا اثر اردو شاعری پر : ڈاکٹر عبدالحق ، ص ۲۰۰ ، شعبہ تحقیق و اشاعت مدرسہ عالیہ لہاکہ ۱۹۶۳ ع -
- ۲۷۔ مصحفی نے اعتراف کیا ہے کہ "ابن ہمد شیرینی کہ در ریختہ دارم ظہیل فارسی است" تذکرۃ ہندی ، ص ۲۸۸ -

- ۲۸۔ شعر العجم (جلد چہارم) : شبلی نعمانی ، ص ۱۲۱ ، معارف اہریسی اعظم گڑھ
 طبع دوم ۱۹۱۸ ع۔
 ۲۹۔ اوردے قدیم — ذکن اور پنجاب میں : ڈاکٹر محمد باقر ، ص ۹۶-۱۰۰ ،
 مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ ع۔
 ۳۰۔ تذکرۂ ہندی گویاں : غلام ہندانی مصحفی ، ص ۲۳۸ و حاشیہ ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۲۲ ”چہ اگر فارسی در فارسی صد جا غلط کنند در سخن او سخن
 نمی کنند و ہندی نژادے چون تیغ ہندی جوہر ذاتی را آشکار
 سازد دم از قصین نمی زند۔ درین عہد صاحب سخنے کہ نژاد گہ
 او ملک بالا نبود کار او بالا نمی گیرد و ہاہہ فصاحت والا
 نمی گردد۔“
- ص ۲۳ ”ایرانیان سراہندی نژاد بودن بمقدارے نہ نہہ . . . حری آلت
 کہ ایرانی و ہندی بودن شعر را سند نگردد ، ہاہہ سر ہ بہ نسبت
 ذاتی باشد و اگر ایرانیان زبان طمن کشایند کہ فارسی زبان
 ماست و زبان را یکام نیابند و اگر زبان یکام نباشد بمذاق سخن
 آشنا نبود۔“
- ص ۲۴ ”گویا علت غائی نوشتن رسالہ مذمت ہند و اہل ہند است۔“
- ص ۲۵ ”ترکہ ایران در بعض الفاظ و تراکیب مخالف ترکہ توران
 است و حال آن کہ ترکی زبان توران و ترکستان است نہ زبان
 ایران۔“
- ص ۲۶ ”آوردن الفاظ عربیہ و ترکہ بلکہ زبان ارامیہ در فارسی مستلزم
 ست۔ باقی مائد الفاظ ہندی و آن نیز بمنہبہ مؤلف درین زمان
 بمنوع نیست۔“
- ص ۲۷ ”ابن دیوان کہ شہرت دارد دیوان چہارم است و باقی سہ
 دیوان در قدرت افغانہ تلف شد۔ بہر حال دیوان مذکور ہم کہ
 مکرر بہ مطالعہ درآید بہ آن درجہ کہ مفلحون یا متبحرین ، شیخ و
 چاہہ نصیرہاں اوست نیست۔“

ص ۴۶ "در سینه دوجم فردوس آرام گنج دیوان ولی در شاهجهان آباد آمده

و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ چاری گشته -"

ص ۴۶ "رواج شعر فارسی در هندوستان به نسبت ریخته کم است و

ریخته هم بی زمانها به پایده" اعلیٰ فارسی رسیده بلکه ازو بهتر گردیده -"



فصل اول

شمالی ہند میں اردو شاعری کی ابتدائی روایت

(الف) مذہبی شاعری

(ب) لسانی خصوصیات ، شمال و دکن کی زبانوں کا فرق

سترہویں صدی عیسوی کے دکنی ادب پر نظر ڈالیں تو ہمیں اُردو ادب کی ایک جان دار روایت ملتی ہے جس کا طویل ماضی یہی ہے اور شائد اُردو ادب کی مغللوں کی فتح دکن کے بعد ، جو فتح ایچابور (۱۰۹۷ء/۱۶۸۵ء) اور فتح گولکنڈہ (۱۰۹۸ء/۱۶۸۶ء) کے ساتھ مکمل ہو گئی ، دکن پر گہرے سیاسی ، معاشرتی ، تہذیبی و لسانی اثرات مرتب ہوئے جن کے زیر اثر وہاں کا تہذیبی ڈھانچا بدلتے لگا ۔ ان اثرات نے ایک طرف اُردو کے رواج کو تیز کیا اور دوسری طرف شمال و جنوب گہرے الٹکن بن گئے ۔ شمال کی زبان ، جو پہلے سے اورنگ آباد میں بولی جاتی تھی ، دکن کے دوسرے علاقوں میں بھی ادبی زبان بنتے لگی ۔ ولی دکنی نے اسی لسانی روپ کو نئے ذمہ ریحانات سے ملا کر امتیاز پیدا کیا ۔ اس بدلی ہوئی سیاسی صورت حال نے دکن کو فدا حال کر دیا اور اس کا تخلیقی اعتماد زائل ہونے لگا ۔ اگر دکن کی اس دور کی زبان کا شمال کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو نظر آتا ہے کہ وہ ایک دوسرے سے جت قریب آ گئی ہیں ۔ ولی دکنی ، سراج اورنگ آبادی ، امین گودھری اور آبرو ، ناجی ، مضمون کی زبان میں دکنی و شمال کا زیادہ فرق باقی نہیں رہا ۔ ایک طرف سیاسی فتح نے دکن کو وہ دکن نہ رہنے دیا جو وہ فتح سے پہلے تھا اور دوسری طرف خود شمال بھی زوال کی لپیٹ میں آ گیا ۔ اورنگ زیب کے فوراً بعد ، جس کے شخصی تدبیر سے سیاسی و تہذیبی زوال رُکا ہوا تھا ، شمال کا روحانی خلقشار اور داخلی انتشار ابھر کر سامنے آ گیا ، جا جایا معاشرتی و سیاسی نظام اپنی معنویت کھوئے

لگا اور اس تہذیب کے گمشدہ نقل سے مختلف سارے ٹوٹ ٹوٹ کر الگ ہونے لگے۔ اب یہ تہذیب ثابت و سالم نہ رہی تھی۔ اس کی آگاہی ٹوٹ گئی تھی۔ جب یہ صورت حال ہوتی ہے تو اثر سے طویل چیلے اور شاعری سے طویل نظمیں غائب ہونے لگتی ہیں۔ اسی لیے سترھویں صدی کے آخر میں خود دکن میں، جہاں طویل جنگ ناموں، میزبان ناموں اور مثنویوں وغیرہ کی ایک بڑی روایت تھی، غزل مقبول ہونے لگی۔ اس دور میں ولی دکنی کی عام مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ وہ طویل نظموں یا مثنویوں کے بجائے غزل کا شاعر تھا۔

سیاسی و معاشرتی سطح پر اب سارے برعظیم میں ایک سی صورت حال تھی۔ معاشرہ انتشار کا شکار تھا اور فرد کا سکون دالوں کی طرح بکھر گیا تھا۔ اس "پھر آشوب دور کا فرد تلاش سکون میں ایک طرف تصوف کی چھتری کے نیچے آکھڑا ہوا اور دوسری طرف مذہبی رسوم کی اذانگی کو اپنی خواہشات کے پورا ہونے کا وسیلہ سمجھنے لگا۔ اس دور میں مختلف مذہبی رسوم مثلاً نذر نیاز، میلاد، مجلسوں نے حقیقی مذہب کی جگہ لے لی اور ان رسومات کے ساتھ ایسے توہیات وابستہ ہو گئے کہ فرد، انہیں ترک کر کے، ذاتی پریشانیوں اور آفات و بلیات کا خطرہ مول لینے کو تیار نہیں تھا۔ اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ مثنوی کا رواج عام ہے، مزاروں پر چاندی چڑھائی جا رہی ہیں، لوٹے ٹونکے کیے جا رہے ہیں، نذر نیاز، نذر نیاز، جا رہی ہے۔ ذیوی خوش حالی کے لیے وظیفے بڑے جا رہے ہیں اور تعویذ کٹھوں سے مرادیں بر آنے کے خواب دیکھتے جا رہے ہیں۔ بکھرق ہوئی تہذیبوں میں اسی قسم کی رسومات حقیقی مذہب کی جگہ لے لیتی ہیں۔ اسی لیے سترھویں صدی کے اواخر اور اٹھارویں صدی میں ہمیں اس قسم کی بے شمار نظمیں ملتی ہیں جن میں میلاد نامے، معراج نامے، ہند نامے، شہادت نامے، وفات نامے اور جنگ نامے شامل ہیں۔ یہ جنگ نامے یا شہادت نامے کسی نئی جنگ کو بیان نہیں کرتے، جیسے "فتح نامہ" نظام شاہ" میں حسن شوق نے جنگ تالیکوٹ یا "علی نامہ" میں نصرت نے علی عادل شاہ ثانی کی جنگوں اور دس سالہ دور حکومت کو موضوع "حسن بنایا تھا۔ اب یہ جنگ نامے رسمی مذہبی جذبات کو آسودہ کر رہے ہیں جن میں خدائی معجزات کے بیان سے ایمان کو بچھنے کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ ان سب نظموں میں گرامات اور غیر مستند روایات کو اہمیت دی جا رہی ہے۔ مختار کا مولود نامہ، معراج نامہ، قباکی کا مولود نامہ (۱۰۹۵ھ/۸۳ - ۱۰۹۸ھ)، اولیا کا قصہ ابو شحمہ (۱۰۹۰ھ/۸۱۰) ۱۶۷۹ء، سب کی مثنوی معجزۃ قاطعہ، خواص کی مثنوی قصہ حسینی

(۱۰۹۰/۱۶۹۹ع) ، سیوک کا جنگ نامہ ، محمد حنیف (۱۰۹۲/۱۶۸۱ع) ، لعلد
 نکولات نامہ حضرت فاطمہ (۱۱۳۷/۲۵ - ۱۶۲۵ع) ، روشن علی کا عاشور نامہ
 (۱۱۰۰/۸۹ - ۱۶۸۸ع) ، اسماعیل امروہوی کی مثنوی ولادت نامہ بی بی فاطمہ
 (۱۱۰۵/۹۸ - ۱۶۹۳ع) اور مثنوی معجزۃ آثار (۱۱۲۰/۱۷۰۸ع) قسم کی
 مثنویاں یکساں طور پر دکن و شمال میں ملتی ہیں۔ مذہبی نظموں میں ان کے
 علاوہ اس قسم کی مثنویاں بھی ملتی ہیں جن میں انسان کو نصیحت کی جا رہی
 ہے یا عبرت دلا کر اصلاح احوال کی ترغیب دی جا رہی ہے۔ حسین ذوق
 کی مثنوی وصال العاشقین (۱۱۰۹/۹۸ - ۱۶۹۷ع) ، نوبت العاشقین (۱۱۱۱/۱۰۰۰ -
 ۱۶۹۹ع) ، فاش محمود بحری کی مثنوی من لکن (۱۱۱۲/۱۰۰۰ - ۱۷۰۰ع) ،
 قرأتی کی مثنوی مرآۃ الحشر (۱۱۳۴/۲۱ - ۱۷۲۰ع) میں
 ہندو تصوف کا امتزاج ملتا ہے۔ ان کے علاوہ مذہب کی رسمی ضرورت پوری
 کرنے کے لیے شال و جنوب میں مرثیوں کا رواج بھی عام ہو گیا ہے۔ یہ بات
 قابل ذکر ہے کہ ان مذہبی نظموں میں عام طور پر کوئی گہرا روحانی تجربہ
 شامل نہیں ہے۔ ان کا مقصد ، جذباتی سطح پر سنتے یا پڑھنے والوں کے عقیدے
 کو کرامات اور غیر مستند افسانوی روایات کے بیان سے آسودہ کرنا ہے۔ یہ
 کام واقعات کو کہلا کر افسانوی روایات کے ذریعے ، غم و الدوہ کی فضا پیدا کر کے ،
 مرثیوں میں اس طرح انجام دیا جا رہا ہے کہ سننے والوں پر وقت طاری ہو
 جائے اور وہ آہ و بکا سے ثواب حاصل کر سکیں۔ اس قسم کی نظموں کی روایت
 اٹھارویں صدی عیسوی میں دکن سے شال پہنچتی ہے۔ دکن کی مذہبی نظموں کا
 ذکر ہم جلد اول میں کر چکے ہیں۔ یہاں ہم شمال کی مذہبی نظموں کا مطالعہ
 کریں گے اور چونکہ ان نظموں کی کوئی خاص ادبی اہمیت نہیں ہے اس لیے اس
 دور کی زبان اور شال و جنوب کی زبان کے فرق کو سمجھنے کے لیے ان کا تقابلی
 لسانی جائزہ بھی لیں گے۔

روشن علی روشن نے ”عاشور نامہ“ ۱۰۰۰/۸۹ - ۱۶۸۸ع میں

لکھا ، جیسا کہ ان دو اشعار سے ظاہر ہوتا ہے :

چارج دسویں و ماہِ صفر

(شمار ۲۵۳۳) ہوا اس کا انجام وقتِ فجر

ہزار اوپر یک حد میں پتہی تمام

(شمار ۲۵۳۴) بروز دو شنبہ ، صفر ، وقتِ شام

رو۔ علی کا ذکر کسی تذکرے میں نہیں ملتا۔ وہ اپنے دور کے کوئی معروف شاعر نہیں تھے۔ ان کی اہمیت یہ ہے کہ ایک ایسے دور میں، جب اردو زبان کا ادبی رواج خیال میں ہوا، انہوں نے روزمرہ کی زبان میں ۳۵۰۰ اشعار پر مشتمل عاشور نامہ تصنیف کیا جو اس دور کی عام زبان کی ترجمانی کرتا ہے۔ عاشور نامہ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا پورا نام روشن علی اور تخلص روشن تھا :

اے روشن علی مختصر کہہ کتاب
کہاں تک کہے معجزے ہاسواب
(شعر ۲۸۳)
روشن مختصر گر شہیدوں کی بات
ہاں وار بولے ہو حد جزو کتاب
(شعر ۱۳۸۳)

مقبوضہ 'چار بار' سے معلوم ہوتا ہے کہ روشن علی سنی العقیدہ مسلمان تھے^۲۔ ان کا پیشہ امامت تھا اور وہ مسجد کے ایک حجرے میں رہتے تھے^۳۔ اس شعر سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے "سہارنگ پور" میں سکونت اختیار کر لی تھی :

یہ گھر میرا دنیا موافق قدر
سکونت کیا تھا سہارنگ پور شہر
(شعر ۶۳)

عاشور نامہ کے مرتب و مقدمہ نگار مسعود حسین خان نے سہارنگ پور کو سہارن پور مسجد گھر یہ سوال اٹھایا کہ "سہارن پور کو روشن علی سہارنگ پور کیوں لکھتا ہے ؟ اس کی وجہ مسجد میں نہیں آئی"۔ "۔ حالانکہ سہارنگ پور ایک الگ شہر کا نام ہے جس کا ذکر نارغزوں میں آتا ہے۔

آثار اکبری میں لکھا ہے کہ "غانواں (غانوہ) ایک مقام ہے جو فتح پور سیکری سے مغرب کی جانب چار کوس پر واقع ہے اور ریاست بھرت پور میں شامل ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں ۱۳ جمادی الثانی ۱۵۲۶ء کو گرو بابر نے مارواڑ کے راجہ منگرام عرف رانا سانگا کو شکست دے کر خاندانِ مغلہ کے قدم مضبوطی کے ساتھ ہندوستان میں جا دے تھے۔ رانا سانگا کے ساتھ دو لاکھ ایک ہزار سپاہی تھے جن میں سے ۸۰ ہزار اس کے اپنے تھے۔ اس کے علاوہ صلاح الدین والد سہارنگ پور (مالوہ) کے ایس ہزار، حسن خان حاکم مہوات کے بارہ ہزار۔۔۔ ۵۰ اسی طرح ایک اور تاریخ میں آیا ہے کہ "مملو خان نے ۱۵۳۹ء/۱۵۳۷ء میں مالوہ پر قبضہ کیا اور تادر شاہ کے نام سے حکومت کرنے

لگا۔ ابھی چلے برس بھی نہ گزرے تھے کہ شیر شاہ نے، جو ہالیوں کے چلے جانے کے بعد دہلی کی بادشاہت پر قبضہ کر چکا تھا، مانٹو پر حملہ کیا۔ قادر شاہ نے اطاعت قبول کر لی اور شیر شاہ نے اپنے وزیر اور عزیز شجاع خان کو یہاں کا حاکم مقرر کیا اور وہ علاقہ، جو آجین اور سارنگ پور کے چاروں طرف ہے، اس کے سپرد کر دیا۔ ”حاکم مالوہ، سلطان باز پادشہ اسی شجاع خان کا بیٹا تھا۔ ان حوالوں سے یہ بات واضح ہوتی کہ سہارنگ پور سہارن پور نہیں ہے بلکہ یہ مالوہ کے علاقے کا شہر سارنگ پور ہے جو آجین اور بھوپال سے قریب ہے اور جہاں روشن علی نے اقامت اختیار کر لی تھی۔

روشن علی نے بار بار اپنے اشعار میں لکھا ہے کہ وہ ہندوی زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کر رہا ہے۔ کہیں وہ اس زبان کو، جو آج اردو کے نام سے موسوم ہے، ہندوی کہتا ہے اور کہیں ہندی یا ہندوستانی، جیسا کہ ان اشعار سے ظاہر ہے :

دیکھا تھا گناہوں میں یہ ہی کلام
(شعر ۲۸۲) نظم ہندوی کر کے بولا تمام
یہ عاشور نامہ یہ ہندی زبان
کہوں گربلا کی لڑائی عیاں
(شعر ۷۰) یہ روشن علی نے سنا تھا یہاں
زبانِ ہندوستانی میں بولا عیاں
(شعر ۳۵۱۷)

وہ اپنی اس تصنیف کو کہیں ”عاشور نامہ“ کہتا ہے، جیسا کہ اوپر کے شعر سے ظاہر ہے اور کہیں ”جنگ نامہ“ کہتا ہے :

کہ اس جنگ نامہ کو ہندی کزوں
نہم عقل اتنا نہیں میں دھروں
(شعر ۸۵)

درحقیقت یہ عاشور نامہ بھی ہے اور جنگ نامہ بھی۔ اس میں روشن علی نے واقعاتِ گربلا اور جنگ نامہ ”ہد حنیف کو ملا کر ایک کر دیا ہے۔ ”ہد حنیف“ یزید کو ہلاک کرتے ہیں اور ستے والے عاشور نامہ کو سن کر اطمینان کا سانس لیتے ہیں۔ روشن علی نے واقعاتِ گربلا اور واقعاتِ ”ہد حنیف کو ملا کر نہ صرف داستان کو مکمل کر دیا ہے بلکہ واپس کو ہلاک کر کے لڑجھڑی کو کامیابی میں بدل دیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ عاشور نامہ اپنے دور میں مقبول رہا ہوگا۔

روشن علی نے عاشور نامہ میں ان معتبر و غیر معتبر روایات کو استعمال کیا ہے جو اس زمانے میں مروج تھیں۔ اگر واقعات کریلا کا ابتدا سے بیسویں صدی تک مطالعہ کیا جائے تو ان میں ایک اور نیا نظر آتا ہے۔ یہ بذاتِ خود ایک دلچسپ موضوع ہے۔ زیرِ نظر ”عاشور نامہ“ میں مثنوی کی روایت کے مطابق پہلے حد ہے، پھر امت اور خلفائے راشدین کی منتہی کے بعد وچہ تصنیف بیان کی گئی ہے۔ عاشور نامہ کا آغاز امام حسن و حسین کے معجزات و خواب سے ہوتا ہے۔ یہاں رسولؐ خدا، حضرت علی و حضرت فاطمہ کے ذکر سے مثنوی کی فضا تیار کی جاتی ہے۔ اس کے بعد روشن علی نے لکھا ہے کہ ایک دن امیر معاویہ نے یزید کو بلا کر کہا کہ مدینے میں ایک شخص زید رہتا ہے جو بہت خوب صورت ہے اور میں بہت دن سے اس پر مبتلا ہوں۔ خدا کے واسطے اس سے ملاؤ۔ یہ سوال روشن علی کے لیے بے معنی ہے کہ عربوں کا سرد پرستی کی طرف رجحان نہیں تھا۔ پھر باپ بیٹے کو بلا کر ایسی بات کیسے کہتا؟ پھر امیر معاویہ خود خلیفہ وقت تھے، وہ براہِ راست زید کو بلوا سکتے تھے۔ انہیں یزید کا وسیلہ اختیار کرنے کی کیا ضرورت تھی؟ پھر حال روشن علی نے لکھا ہے کہ یزید یہ سن کر دگر بند ہوا اور ایک نوشتہ لکھ کر حاکمِ مدینہ کو روانہ کیا۔ قاصد وہاں پہنچا تو حاکم نے زید کو بلوا کر کہا کہ یہ میرے والدے کی بات ہے اگر تو یزید کی بیٹی کو لیوے کر لے اور اپنی بیوی کو طلاق دے دے۔ اس نے اپنی بیوی کو طلاق دے دی اور یزید کے پاس ملکِ شام پہنچا۔ زید کو دیکھ کر یزید اپنے محل میں گیا اور وہیں آ کر کہا کہ ”میری بیٹی یہ کہتی ہے کہ تو نے اپنی حسین و جمیل بیوی کو کہیوں طلاق دی؟ اگر طلاق دینے کی وجہ حاکم وقت کا حکم یا میرا لالچ تھا تو پھر تو مجھے بھی کسی لالچ میں آ کر طلاق دے سکتا ہے۔ زید یہ سن کر بہت افسردہ ہوا اور مدینہ واپس آ گیا۔ امیر معاویہ سے زید کی ملاقات ہوئی یا نہیں، اس بات کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔ البتہ یہ بتایا گیا ہے کہ پھر یزید نے موسیٰ اشعری کے ذریعے زید کی عورت کو بیخام نکاح بھیجا لیکن اس عورت نے یزید کو لیوے کرنے سے انکار کر دیا اور امام حسن سے نکاح کر لیا۔ موسیٰ اشعری نے یزید کو خبر دی۔ اس نے سنا تو آگے بکولہ ہو گیا اور کہا:

جو میں بادشاہی کا قابض بنوں

(شعر ۴۹۹)

اول میں حسن کو سوچوں سے گٹوں

دوچ میں حسین کو نہ چھوڑوں کہیں

(شعر ۴۷۰) ماروں ان کو ایک ایک کر کے سبھی

اور ہیں سے دشمنی کی بنیاد گہری ہو گئی۔ جب یزید تخت پر بیٹھا تو اس نے امام حسن و حسین سے انتقام کے لیے منصوبے بنائے۔ واقعہ کربلا اسی دشمنی کا نتیجہ تھا۔ تخت نشینی کے بعد یزید نے عتبہ کو لکھا کہ وہ دھوکے فریب سے الھیں قتل کر دے :

حسن اور حسین کو تو کچھ فائدہ کر

(شعر ۴۷۹) گا دے جہاں سے مگر چھند کر

اس کے بعد یزید نے دوسرا خط بھیجا جس میں یہ کام نہ ہونے کی صورت میں خود عتبہ کو قتل کرنے کی دھمکی تھی۔ عتبہ نے خط پڑھا تو اس کے پیروں تلے کی زمین ٹکل گئی۔ اس نے سوچا کہ حسن کو کیسے ٹھکانے لگایا جائے۔ ایک گھنٹی سے رابطہ پیدا کیا۔ اس نے جا کر امام حسن کی ایک بیوی کو بھڑکایا اور گھسا کہ اس کے پاس ایک ایسی چیز ہے کہ اگر تو حسن کو کھلا دے تو وہ دوسری بیویوں کے پچائے صرف تیرا ہی ہو کر رہے۔ نادان عورت تھی۔ گھنٹی کے بھکانے میں آ گئی اور ایک دن جب حسن شکار سے واپس آئے تو کھانے میں ملا کر وہ چیز الھیں کھلا دی۔ یہ زہر تھا۔ حسن وفات پا گئے۔ وفات کے وقت الھوں نے قاسم کو بلایا اور یہ وصیت کی کہ ہمیشہ چچا (حسین) کا حکم ماننا۔ امام حسن کی وفات کے بعد یزید نے مکہ کے سرداروں کو خط لکھا کہ اگر تم حسین سے دوستی کرو گے تو میں تمھیں قتل کرا دوں گا اور اگر حسین کو مکہ سے نکال دو گے تو اتمام و اکرام سے نوازوں گا :

حسین میرا دشمن ہے جانی سدا

(شعر ۶۸۵) کیا اس نے مجھ کو چو سے جدا

بغیر اس کو مارے نہیں مجھ کو چین

(شعر ۶۸۶) مجھے قتل اس کا ہوا فرسیر عین

سرداروں نے سوج کر ملے کیا کہ گھوٹیوں سے کہا جائے کہ وہ حسین کو خط لکھیں۔ عباد نے الھیں ایک خط لکھا کہ اہل کوفہ آپ کے ہاتھ پر بیعت کرنے کے لیے آئیں چین ہیں اور اگر وقت پڑا تو وہ آپ کے ساتھ مل کر دشمن سے جنگ کرنے سے بھی دریغ نہیں کریں گے۔ حسین ان کے فریب میں آ گئے اور اہل خانہ کے ساتھ کوفہ روانہ ہو گئے۔ اس کے بعد روشن علی نے جنگ کی

تفصیل دی ہے جو 'حُر کی شہادت کے بیان سے شروع ہوتی ہے اور پھر باری باری سب میدانِ جنگ میں جانے والے اور شہید ہونے والے - جب قاسم جانے لگے تو حسین نے کہا :

بولے تھے نہ تیرا ابھی کام ہے
حسن مجتبیٰ کا تو ہی نام ہے
(شعر ۱۵۱۷)
بیاری رضا تم اُور ہے نہیں
نہ جاؤ جدا ہو کے لڑنے کے تئیں
(شعر ۱۵۱۸)

لیکن حضرت قاسم نے اصرار کیا اور جب امام حسین نے دیکھا کہ اب اجازت کے سوا کوئی چارہ نہیں ہے تو وہ غصے میں ان کا ہاتھ پکڑ کر خیمے میں لے گئے - سب کی رضا سے حضرت قاسم کے سہرا بندھا اور نکاح پڑھایا گیا - روشن علی نے لکھا ہے کہ خوشی کے اس موقع پر عورتوں نے منگل گائے - دوسرے سرگید گویوں کی طرح روشن علی کا بھی یہ مسئلہ نہیں ہے کہ وہ سوچے کہ میدانِ جنگ میں ، جہاں بیشتر افراد شہید ہو چکے ہیں ، عورتیں منگل کیسے گا سکتی ہیں - اس موقع پر سہرا کہاں سے میسر آ سکتا ہے ؟ پھر حال نکاح کے بعد ابھی حضرت قاسم اپنی بیوی کے پاس گئے ہی تھے کہ میدانِ جنگ سے فوجِ یزید نے ہٹا کر :

کہ میدانِ خالی ہے آؤ شتاب
لڑو آن کو ہم سنی بے جواب
(شعر ۱۵۶۵)
بہت وقت گزرا نہ آیا کوئی
سبھی مر گئے یا بچا ہے کوئی
(شعر ۱۵۶۶)

یہ سن کر جناب قاسم میدانِ جنگ میں گئے اور نہایت جہادری سے لڑتے ہوئے جامِ شہادت پیا - ان کے بعد علی اکبر بن حسین گئے ، وہ بھی شہید ہوئے - علی اصغر کے قبر لگنے کا بھی واقعہ بیان کیا ہے - حضرت زین العابدین نے اجازت چاہی تو حسین نے کہا کہ تم بیمار ہو ، اسی وقت اپنا سجادہ نشین مقرر کیا اور دعا دی کہ سارے اولیاء ، قطب ، غوثِ تیری نسل سے ہوں گے اور خود میدانِ جنگ میں چلے گئے - اس کے بعد امام حسین کی بہادری ، شجاعت اور شہادت کو تفصیل سے بیان کیا ہے - ان کی شہادت کے بعد اہلِ خاندان پر گویا گزری اس کا حال مختلف انسانی روایات کے ساتھ بیان کیا ہے اور لکھا ہے :

ستر دو پتھر ہوئے ہیں شہید
بہ حکمِ الہی بہ نہرِ یزید
(شعر ۱۷۳۱)

اس کے بعد مختلف روایات ، واقعات اور خواب بیان کیے گئے ہیں ۔ یہاں سے جنگ جہد حنیف 'عاشور نامہ' میں شامل ہو جاتی ہے ۔ اس میں روشن علی نے بیان کیا ہے کہ کس طرح یزید قتل کیا جاتا ہے اور کس طرح حضرت زین العابدین گھونٹ پر بٹھا کر تاج ان کے سر پر رکھا جاتا ہے اور ان کے نام کا عظیم پڑھا جاتا ہے ۔ دعا پر 'عاشور نامہ' ختم ہو جاتا ہے ۔

'عاشور نامہ' آج کے معیار سے گھوٹی ادبی تصنیف نہیں ہے لیکن یہ ایک ایسی تصنیف ضرور ہے جس سے خیال میں اُردو زبان کے ارتقا کا سراغ ملتا ہے ۔ یہ ایک مثنوی ہے جو عوام کی جذباتی ضرورت پوری کرنے اور ثواب دارین حاصل کرنے کے لیے لکھی گئی ہے ۔ اس دور میں ، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، مذہب کی حقیقی روح مردہ ہو چکی تھی اور رسوم ، مذہبی تقریبات ، مجالس و محافل نے اس کی جگہ لے لی تھی ۔ ایسی عقلوں میں ثواب حاصل کرنے کی غرض سے عزیز و اقارب ، دوست احباب اور اہلر محلہ ایک جگہ جمع ہو جاتے ۔ ایک شخص ایسی مذہبی لفظوں کو ترغیم یا تحفہ لفظ سے پڑھتا ۔ لوگ توجہ سے سنتے ۔ واقعات گڑبلا پر آنسو بہاتے ، سینہ گھونٹ کرتے اور سر اٹھتے ۔ اس کے بعد فاتحہ پڑھتی اور اہلر محل میں شیرینی تقسیم ہوتی ۔ اُس دور میں ایسی بہت سی نظمیں لکھی گئیں لیکن ضائع ہو گئیں ۔ اسی لیے روشن علی کا 'عاشور نامہ' ، اس دور کی زبان کے تعلق سے ، خاص اہمیت اختیار کر لیتا ہے ۔

عاشور نامہ کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں عوام کی زبان ، عوام کے لفظ و لہجہ کے ساتھ استعمال ہوتی ہے ۔ اس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں لفظوں کا تلفظ کیا تھا ۔ روزمرہ و محاورہ کی کیا صورت تھی ۔ عربی ، فارسی ، ترکی و ہندی الفاظ کس طرح بولے جاتے تھے ۔ عاشور نامہ کی زبان اس دور کی غالب اُردو ہے ۔ اس میں فارسی تراکیب بھی کم کم استعمال ہوتی ہیں ۔ زبان صاف و روان ہے اور اظہار بیان کی کمزور روایت کے باوجود روشن علی کو اظہار پر قدرت حاصل ہے ۔ حمد و ثناء کے یہ چند شعر دیکھیے :

- کروں پہلے توحید ایزد تعالٰی
نہ ہے ذات کو اس کی برگز زوال (شعر ۱)
الہی تری ذات ہے لم یزل
جہاں سب ہیں معصور تو ہر شکل (شعر ۲)
نوئی ذوالجلال اور نوئی والکرم
ہوا ایک ہل میں سو تیرا رحم (شعر ۳)

- تو بے چون چگولست قادر کرم
(شعر ۴۰) تو واحد ، احد ، ایک ، رابع ، راجع
زمین آسماں میں تمہاری سے منیع
(شعر ۴۱) ازل سے ابد تک ہے تو ہی کرم
نہی الخلائق ، شایع الاسم
(شعر ۴۲) اسی ذات پر ہے لبوت ختم
تو نے نور سے ہیں یہ روشن مدام
(شعر ۴۳) ستارے فلک ساتوں آخر تمام
تو نے نور سے عرش و کرسی کیا
(شعر ۴۴) شرف سب لیوں کا مجھ کو دیا
تو نے نور سے سب گلے یہ عیاں
(شعر ۴۵) نہ طاقت زباں کو جو بولوں یاں
سبھی مرسلان میں تو ہے تاج سر
(شعر ۴۶) شفاعت گمرو گے ہم روز حشر
دردن ہزاروں ہیں مجھ ذات پر
(شعر ۴۷) و ہر آل بمع کلمات ہر

حمد و نعت میں عربی و فارسی الفاظ زیادہ استعمال ہوئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جن سے ان پڑھ اور تعلیم یافتہ دولوں ، مذہبی مناسبت کی وجہ سے ، مانوس ہوتے ہیں ۔ لیکن آگے چل کر اظہار بیان میں عام زبان شامل ہو جاتی ہے ؛ مثلاً میدانِ جنگ کا بیان دیکھئے :

دروازے شہر کے کھلے مارے بند
ہزاروں سواروں و پیادہ دیگر
لگی ہوئے چو طرف سے مار مار
رفیق تھے جو ان کے بہادر جوان
جدھر گو پھریں وہ بہادر جوان
جو آوے مقابل وہ جلاوے نہیں
گھریں جس پہ حملہ آئے ڈالیں مار
بیزاری کا لشکر جو بیساکا وہاں
گھریں مصلحت مل کے وہ سب جنے

کیا فرمے ، ان کو الھایا یہ دند
ہوئے کرد مسلم کے سب آن کر
چلے آبر ، شمشیر ، جمدھر ، کنار
لہواروں سے مارے پت کھویاں
نہ طاقت کسی کو جو آوے وہاں
اسی خوف سے کوئی آوے نہیں
گلے ہٹ کے آخر وہ سب لایکار
کئے چھوڑ کر کھیت سب کھویاں
بیساری رہے شرم اس کے گلے

وہ لعنت کرے گا ہمارے اوپر
 جگر ہے سرا اس کے غم سے بھٹا
 یہ لازم ہے سب کو لڑو کھیت پر
 اکیلا اسے کر کے سر کاٹ لیت
 جو ہوسرے ہی ظالم نے ایسا کیا
 برائی کی معلوم تھی اولیٰ لیچ
 نہ طاقت تھی لشکر کو آئے وہاں
 ہوا نور رحمت کا ان پر ہدید
 مطالب بھی ہے کھوئی یا ایمان
 کہہ دینا ہے آخر خدا کو جواب
 کہہ ہائی الہوں نے میسر کیا
 مشک بھر کے ہائی کی لایا وہاں
 الہوں نے دعا کی تری غیر ہو
 وہ حبشی اسی وقت پایا حصول
 (ص ۸۳، ۸۴)

اگر یہ سننے کا بیزاری خبر
 کہ چالیس اسواروں سے لشکر ہٹا
 یزید ہم کو مارے گا بھر گہیر گز
 چلو بھر کے تم اس کو ہٹا کر رہ
 یہ سن بات لشکر وہ جلدی بھرا
 یہ بد ذات تھا سارے لشکر کے بیچ
 اگر یہ نہ بد ہوتا لشکر عیاں
 رفیق ان کے جو تھے ہوئے سب شہید
 کہا پھر یہ مسلم نے اے گھوڑیاں
 کھڑے ایک ہائی کا لاوے شتاب
 یہ سن گھوڑیوں نے تلے سر کیا
 الہی بیچ تھا ایک حبشی جوان
 کہہ مسلم ہو ہائی تم میر ہو
 کسری حق نے یارو دعا وہ قبول

”عاشور نامہ“ کو لکھے ہوئے تین سو سال ہو چکے ہیں لیکن اس کی زبان
 بنیادی طور پر وہی ہے جو ہم آج بھی پڑھتے ہیں۔ ادبی لحاظ سے آج اس کی
 کھوئی قابل ذکر اہمیت نہیں ہے لیکن زبان و بیان کے ارتقا میں ۳۵۴۴ اشعار کی
 یہ طویل مثنوی یقیناً اہمیت رکھتی ہے۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ اس دور میں
 زبان کا کیا گہندا تھا؟ اس پر کون کون سے اثرات کام کر رہے تھے۔ علم
 زبان کا لہجہ اور عربی فارسی ترکی ہندی الفاظ کا تلفظ کیا تھا۔ اس لیے ضروری
 ہے کہ شہال کی اس مثنوی کا اس زاویے سے بھی مطالعہ کر لیا جائے اور
 دیکھا جائے کہ اس دور میں شہال اور دکن کی زبان میں کیا فرق تھا اور اس
 فرق کی کیا نوعیت تھی؟

(ب) لسانی خصوصیات، شہال و دکن کی زبانوں کا فرق :

شاہ حاتم نے ۱۱۶۹ھ/۵۶-۵۵۵ھ ع میں جب ”دیوان زادہ“ کا دیباچہ لکھا
 تو بتایا کہ اردو میں فارسی فعل و حرف کو استعمال کرتا صحیح نہیں ہے اور
 آبرو (م ۱۱۶۹ھ/۷۳۳ھ ع) کا یہ شعر بھی لکھا :

جو کہ لافسے ریختے ہیں فارسی کے فعل و حرف
لفو ہیں گے فعل اس کے ریختے ہیں حرف ہے

لیکن یہ تقریباً نصف صدی بعد کی بات ہے۔ حاتم کے ”دیوان قدیم“ میں خود
اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ روشن علی کے دور میں فارسی کے فعل و حرف عام
طور پر انہی زبان میں استعمال ہوتے تھے۔ عاشور نامہ میں اس کی بہت سی مثالیں
ملتی ہیں، مثلاً :

فارسی حرف ”بر“ کا استعمال

ع تو گلزار آتش کیا ”بر“ خلیل (شعر ۸)

فارسی حرف ”از“ کا استعمال

ع کہہ کیا حکم ہو ”از“ ایامی مکر (شعر ۷۷)

فارسی حرف ”در“ کا استعمال

ع و ”در“ روم شام و شرق و غرب (شعر ۵۰۰)

حاتم نے اپنے دور کی زبان کے اصولوں میں ایک اصول یہ بھی بتایا ہے کہ عربی
و فارسی کے الفاظ صحیح تلفظ کے مطابق استعمال کرنے چاہئیں لیکن روشن علی
کے دور میں یہ الفاظ اسی طرح لکھے جاتے تھے جس طرح یہ بولے جاتے تھے۔
عاشور نامے میں کثرت سے اس کی مثالیں ملتی ہیں، مثلاً :

شکل ع جہاں سب میں معبود تو ہر شکل (شعر ۲)

خَلَق ع ہے خالق خلق کا رب العالمین (شعر ۱۸)

حُشْر ع حشر لک جو کوئی لیوے اس کا نام (شعر ۲۶)

خَم ع اسی ذات پر ہے بہوت ختم (شعر ۳۰)

شَرَف ع دیا شرف حق نے سو ان کو نہ مال (شعر ۵۰)

ظَلَم ع یہ غریب اونہوں کے ظلم ظاہاں (شعر ۶۶)

فِکْر ع فکر دل میں اپنے تو اب مت دھرمے (شعر ۱۰۰)

اَصْل ع ہے تعمیر اس خواب کی یہ اصل (شعر ۱۲۴)

بُخْش ع بخش اس کے دل میں ہے سو گیاں کر (شعر ۳۸۹)

دَوَّخَتْ ع و دَوَّخَتْ سے جس دم اُٹارا اُنے (شعر ۹۰۴)

جَبَرَتْ ع سہو اپنے اُوپر نہر اور جبر (شعر ۹۹۶)

ایک جگہ جَبَتْ بالذہا ہے اور دوسری جگہ صحیح تلفظ کے ساتھ جَبَتْ بھی بالذہا ہے :

جَبَتْ ع تری جگ میں ہے صفت لیکن عیاں (شعر ۱۱)

جَبَتْ ع زبان کو صکت دے صفت بولنا (شعر ۱۲)

یہت سے الفاظ جو آج تشدید کے ساتھ بولے جاتے ہیں ، روشن علی کے دور میں بغیر تشدید کے بھی مستعمل تھے ۔ اسی طرح وہ الفاظ جن میں تشدید نہیں ہے ، تشدید سے بھی بولے جاتے تھے ، خصوصاً ضرورتِ شعری کے لیے اسی قسم کے تصرفات جائز تھے ، مثلاً :

بغیر تشدید کے :

قضا اور قدرت یہ صادق سمجھا

جو کچھ تو کرے گا مجھے وہ آچھا (شعر ۶۲)

ع قضا مختصر ایسا کا جوش تھا (شعر ۵۰۳)

چلن لفظ سجا ، اچھا اور قضا بغیر تشدید کے استعمال ہوئے ہیں ۔ تشدید کے ساتھ :

ہوئے ہاک کھڑے گودی اب سوں (شعر ۱۳۴)

رنگا رنگ تھپڑ سبھی پن گزر (شعر ۲۰۲)

دے وہ شہیدوں کی جگہ خدا (شعر ۲۱۷)

وہ کدبانو سلام آ کر گنہا (شعر ۵۳۸)

کری بات لیوے یہ شاہ کی (شعر ۱۱۰۶)

’عاشور نامہ‘ میں اسانے خبائر کی مختلف صورتیں ایک ساتھ استعمال ہیں آئی

ہیں جن میں سے بہت سی بعد کے دور میں ترک ہو گئیں ۔ چند صورتیں یہ ہیں :

وہ (شعر ۹۷۶) ، تو ، مجھ ، میں (۶۸۲) ، میرا ، تم (۶۰۲) ، میرے ،

میری (۶۷۲) ، ہم (۵۸۳) ، ہیں (۵۸۳) ، اولہوں (۵۹۲) ، آہو (۵۸۸) ، اُنے

(۱۰۰) ، اُن (۶۹۸) ، کُن (۱۹۲) ، مَنہیں ، مَیں ، (۲۹۶) ، یہ (۵۸۸) ، تِرا (۸۸۹) ، کمرے (۶۲۶) ، تمہاری (۷۰۰) ، تیرے (۷۰۲) وغیرہ ۔

اسی طرح اس دور میں ٹون غنہ کا استعمال عام طور پر ہوتا تھا ۔ یہی صورت ہمیں عاشور لامہ میں ملتی ہے ، مثلاً :

(شعر ۱۹۰)

ع لی جا دلاسا دیوڑ لاطاں

(شعر ۱۹۲)

ع ہونچھا سوز سیتی اے دل بند من

(شعر ۸۱۶)

ع چلے کوچ در کوچ وے ظاہاں

یہاں ٹون غنہ کا استعمال زائد ہے لیکن اب بھرتی میں ن عام طور پر اسی طرح استعمال ہوتا تھا اور زبان پر یہ اثرات ابھی باقی تھے ۔

”عاشور لامہ“ میں واحد لفظ کی جمع زیادہ تر ”نوں“ اور ”ئی ن“ لگا

کر بنائی گئی ہے ۔ مثلاً :

ساتوں (شعر ۳۷) ، لیون (۳۸) ، دوستوں (۵۷) ، عاشوروں (۶۸) ، شاہزادوں

(۱۸۱) ، گپڑوں (۲۰۳) ، سرداروں (۳۹۵) ، سوکنوں (۴۷۲) ، تیہیں (۱۱۶۳)

وغیرہ ، لیکن بعض الفاظ کی جمع ”ان“ لگا کر بھی بنائی گئی ہے ۔ مثلاً :

مرسلاں (۴۴) ، شہیدان (۱۱۸) ، ہزاراں ، سواراں (۸۴۹) وغیرہ ۔ ان

کے علاوہ مبارک بادیاں (۱۳۵) ، دختریں (۴۱۶) بھی ملتی ہیں ۔ اسی دور میں

واحد سے جمع بنانے کی یہ سب صورتیں ایک ساتھ رائج تھیں ۔

جہاں تک حرف کا تعلق ہے ، ان میں نے (۴۱) ، سیتی (۵۴) ، سنی

(۱۵۲) ، منے (۴۲۱) ، اوپر بمعنی پر (۴۸۳ و ۱۱۳۸) کے علاوہ چتر ،

کدھی ، انا ، سون (۷۷) ، مون (میں) ، ائی ، کون (کو) ائے (اتنے) وغیرہ بھی

ملنے ہیں ۔ اس دور میں کم و بیش سب حرف ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں ۔

فارسی حرف از ، ہر ، دو ، یہ بھی ساتھ ساتھ حسب ضرورت استعمال ہو رہے ہیں ۔

جہت سے الفاظ جو آج مؤث ہیں اُس زمانے میں مذکور ہونے جاتے تھے ۔ مثلاً :

(شعر ۵۲)

وجد ع وجد اس کا میں نے یہ ظاہر کرا

(شعر ۸۲)

عقل ع ولے عقل اتنے کہاں ہے مرا

(شعر ۹۲۰)

لدا ع اسی وقت حق سے یہ آیا لدا

(شعر ۱۰۶۱)

ع مزا ع بے ادبی کری تھی مزا یہ ملا

علامت فاعلی ”نے“ کا استعمال دکنی اردو کے برخلاف شمال کی زبان میں

عام تھا ۔ یہی صورت عاشور لامہ میں ملتی ہے ۔ مثلاً :

(شعر ۹۴)

ع فرمایا اہوں نے تو سن اے فقیر

- ع کیا عرض میں نے کہو تم بیان (شعر ۹۵)
 ع عجب حق تعالیٰ نے کی تھی وہ رات (شعر ۱۰۳)
 لیکن کہیں علامت قاعلیٰ "نے" حذف بھی کر دی گئی ہے۔ مثلاً :
 ع فرمایا انہوں تو سن بات عین (شعر ۹۶)
 ع موافق قصوں کے خبر میں دیا (شعر ۱۰۵)
 اسی طرح "کر" یا "کے" بھی کہیں حذف کر دیے ہیں۔ مثلاً :
 ع یہ سن بات ایسا ہوا شاد دل (شعر ۹۷)
 ع اسی وقت اٹھ میں قدم پر گرا (شعر ۹۸)
 لیکن اکثر موجود بھی ہے جیسے :

- ع رضا حق کے اوپر سو راضی رہیں (شعر ۳۸۷)
 حرف کی ایک دلچسپ صورت یہ ملتی ہے کہ دو حروف ایک ساتھ استعمال کیے گئے ہیں۔ یہ صورت قصہ "سپر الروز و دلبر" اور "کرہل گتھا" میں بھی ملتی ہے ، جو بعد کے دور میں ترک کر دی گئی۔ مثلاً :

- ع سوال ان کے کا کچھ دیا نہیں جواب (شعر ۱۸۲)
 ع کرامت شہوں کی کا حد ہے گہاں (شعر ۲۸۵)
 ع یہ مضمون لکھ کر کے قاصد بلا (شعر ۲۹۹)
 ع قربان گرد ان کے کے بھرتا تھا میں (شعر ۱۹۰۲)
 عاشور نامہ میں تھے ، تھی ، تھا کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں اتھا ، اتھی ، اتھیں بھی استعمال ہوئے ہیں۔ مثلاً :

- ع ترے بھید میں کنت گنزا اتھا (شعر ۱۵)
 ع کہ تقدیر اب کی اتھی سو ہوئی (شعر ۵۳۲)
 ع کہ گھر بیچ بیٹھیں اتھیں قافلہاں (شعر ۶۰۹)
 فعل کی دوسری صورتیں وہی ہیں جو میر و سودا کے دور تک ملتی ہیں۔ مثلاً :
 آوئے (۲۰۱) ، سوئے (۲۵۰) ، سوؤتا (۳۹۹) ، کھوئے (۶۰۹) ، آئے
 کر (۶۰) ، سجھائے کر (۳۲۵) ، ہے گا (۳۸۰) ، ہوئے گا (۲۹۸) ، ہی کے
 (۳۵۰) ، ہے گی (۶۰۸) وغیرہ۔

مانی مطلق کی وہی شکل ملتی ہے جو شمال سے مخصوص ہے اور آج بھی
 اردو میں اسی طرح مستعمل ہے۔ مثلاً :

- ع کتب معتبر سے سنا یا پڑھا (شعر ۱۱۵)
 ع مدینے کو بھیجا شہاں چلا (شعر ۲۹۹)

ع لکھے کو جو دیکھا تو اس زید نے (شعر ۲۰۱)
 ع وہ یہاں شہادت انہوں نے چکھا
 یہ صورت دکھنی آردو کے ماضی مطلق سے غلط ہے جہاں سنا کے بجائے سنا ،
 بڑھا کے بجائے بڑھا ، بھجا کے بجائے بھجیا ، چلا کے بجائے چلایا ، دیکھا کے
 بجائے دیکھیا اور چکھا کے بجائے چکھیا استعمال ہوتا ہے ۔
 عاشور نامہ کے چند اور لسانی پہلو قابل غور ہیں :

(۱) ایک جگہ ہار لکا کر مرکب بتایا ہے ۔ یہ دکھنی میں عام ہے لیکن
 شہال کی زبان میں اس کا استعمال کم ہے :

ع حکم لب ہوا اس کونہار کا (شعر ۲۲۲)
 (۲) واؤ عطف کا استعمال عربی و فارسی الفاظ کے علاوہ ہندی الفاظ کے
 ساتھ بھی عام طور پر کیا گیا ہے ۔ یہ صورت اس پوری صدی میں نثر اور شاعری
 دونوں میں ملتی ہے ۔ اس کو ہمیں پھر اختیار کر لینا چاہیے ۔ اس سے زبان کی
 قوت اظہار کے ساتھ اچھی نثر لکھنے میں آسانی پیدا ہوگی ۔ عاشور نامہ میں واؤ
 عطف کی چند صورتیں یہ ہیں :

ع تین سوئے ہیں و دل جاگتا (شعر ۸۳)
 ع نیم ہوں گے پائے و تشنہ سبھی (شعر ۲۳۰)
 ع کہ بھائی و چاکر سبھی ان کرے (شعر ۱۳۵۱)
 اسی طرح رات و دن (۱۳۰) ، چورو اپنی و لڑکے (۱۶۱) ، حسین سے و تم سے
 (۱۱۳۰) ، دلیا و دکھ (۱۳۳۷) وغیرہ ملتے ہیں ۔
 (۳) لفظوں کا املا اسی طرح لکھا جا رہا ہے جس طرح وہ بولے جا رہے
 ہیں ۔ مثلاً :

بگل (بالگل) ع لکھو ہم کو احوال بگل سبھی
 الودا (الوداع) ع ہوئے شاہ نانی سنی الودا
 شرو (شروع) ع صبح ہوئے میں نے شرو ہی کیا (شعر ۱۰۵)
 واہ ویلا (دایلا) ع کیا واہ ویلا ائے بہت سا (شعر ۱۳۰)
 اسی طرح زعم کو ”زوم“ لکھا گیا ہے ۔ بگل کو بگل (۱۶۰) ، سنبھال
 کو سمبال (۳۳۹) ، دکھایا کو دیکھایا (۷۰۵) ، نقیر کو قالیر (۱۱۲۱)
 شیرینی کو شرنی (۱۳۹۷) وغیرہ ۔

(۴) ”بھی“ کا استعمال بھی دلچسپ ہے ۔ یہ قد شاہی دور میں مستعمل تھا
 خصوصاً اس دور کے مرثیہ گوہوں کے ہاں عام تھا ۔ ”عاشور نامہ“ میں اس کا

استعمال اس طرح ہوا ہے :

ع بھی اللاک ساتوں پڑی گھللی (شعر ۵۱۱)
ع بھی صندوق کے تینوں طلب شد گیا (شعر ۱۸۵۸)
”بھی“ کا یہ استعمال دکن میں بھی ملتا ہے ۔ مثلاً :

ع بھی بھر پڑیا ہے چک شور و شر میں^۸ (عشقی)
(۵) عوام میں آج کی طرح اس دور میں بھی ”بھ“ کے بجائے ”بھہ“ رائج تھا ۔ یہی صورت عاشور نامہ میں ملتی ہے ۔ مثلاً :

ع بھہ کتنی تینوں کو رکھ ایک جا (شعر ۵۵۳)
ع رکابا بھہ اسب دونوں قلم (شعر ۱۲۰۶)
ع بھہ گھوڑوں دونوں گرے لالباڑ (شعر ۱۲۰۷)
”عاشور نامہ“ میں دوسرے الفاظ بھی اسی طرح استعمال کیے گئے ہیں جیسے وہ بولے جاتے تھے ، مثلاً سہرپائی کے بجائے سہرپائی ، اتنی کے بجائے اتی ، گتے کے بجائے گتے وغیرہ :

ع سہرپائی سے و رخصت گیا (شعر ۷۲۷)
ع میرے دل میں تب فکر اتی ہوئی (شعر ۱۹۲۶)
ع گتے مارے موڈی وہ دوڑخ گئے (شعر ۲۰۳۸)
(۶) اس دور میں ”ڈ“ کا استعمال کثرت سے تھا ۔ ”نوادر الالفاظ“ میں اس کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں ۔ عاشور نامہ میں ، جو ۵۱۱۰ کی تصنیف ہے ، ڈ کا استعمال بہت کم ہے ۔ ممکن ہے خطوط کے کاتب نے اپنی طرف سے یہ تبدیلی کر دی ہو :

ع گھر باندھ بڑھیا نے لے ہاتھ لٹاںپ (شعر ۱۳۲۲)
(۷) روشن علی نے قابیوں کے استعمال میں بھی آزادی کو روا رکھا ہے : مثلاً عقل اور دل کا قافیہ باندھا ہے (۳۸۱) ، الودا اور غفللا (۶۵۰) ، حر اور چتر (۸۰۷) ، آئے اور پائی (۸۱۲) طفل اور عقل (۱۰۷۱) کو بطور قافیہ استعمال کیا ہے ۔

(۸) عاشور نامہ میں بہت سے الفاظ ایسے بھی نظر آئے جو دکنی اردو میں عام طور پر استعمال ہوتے ہیں ۔ مثلاً :

لیگ (۶۵۶) ، مہانے (۸۸۸) ، دند (۲۰۳۵) ، گیت (۱۶) ، پرگٹ (۱۶) ، اندھک (۱۵۳) ، چت (۳۶۰) ، بلہار (۵۸۸) ، اجرج (۱۸۰۵) وغیرہ اور ان کا استعمال شمال کی زبان میں کم ہے ۔

جن کے اشعار کی تعداد علی الترتیب ۳۱۹ اور ۱۳۸ ہے ، اس دور کے دوسرے دکنی شعرا مثلاً اولیا ، عجب کے وفات ناموں ، مختار و خاشی کے میلاد ناموں ، حسین ذوق کی مثنویوں وصال العاقبتین (۸۱۱۰۹/۹۸-۱۶۹۷ع) اور نذرت العاقبتین (۸۱۱۱۱/۱۰۰۰-۱۶۹۹ع) سے کیا جائے تو یہ کوئی قابل ذکر مثنویاں نظر نہیں آتیں ۔ اسمعیل امرہوی کی یہ دونوں مثنویاں چونکہ قریب قریب اسی دور میں دکنی اردو کی روایت میں لکھی گئی ہیں اس لیے ”عاشورنامہ“ کے ساتھ ”وفات نامہ“ اور ”معجزۃ الانار“ کے تقابلی مطالعے سے شال اور دکن کی زبانوں کا فرق سامنے آ جائے گا ۔ آئیے دیکھیں اسمعیل امرہوی کی ان دونوں مثنویوں میں زبان کی کیا نوعیت ہے ؟

(۱) ”عاشورنامہ“ میں ماضی مطلق پڑھنا سے پڑھا ، چلنا سے چلا ، دیکھنا سے دیکھا بنایا گیا ہے جب کہ ”وفات نامہ“ میں قاطعہ ” اور مثنوی ”معجزۃ الانار“ دونوں میں لینا سے لیوتا ، پڑھنا سے پڑھیا ، دیکھنا سے دیکھیا ، کہنا سے کہیا بنایا گیا ہے اور ماضی مطلق بنانے کا یہ طریقہ دکنی اردو کے ساتھ مخصوص ہے ، جیسے :

ع	ترا	قام	ہر دم	کوئی	لیوتا	(شعر ۲ وفات نامہ)
ع	پڑھیا	لمت	جو میں	کہیا	دل گد زد	(شعر ۱۹ وفات نامہ)
ع	دیکھیا	ایک	بارات	عرش	کے اوپر	(شعر ۸۳ وفات نامہ)
ع	دوبی	ہات	تم	شرف	جو ہانیا	(شعر ۹۷ وفات نامہ)
ع	خدا نے	منالقی	گو	دکھلایا		(شعر ۹۷ وفات نامہ)
ع	غصے	ہو گیا	بولیا	آسکر		(شعر ۴۴ معجزۃ الانار)

(۲) ”عاشورنامہ“ میں الفظوں کی جمع عام طور پر ”ان“ لگا کر نہیں بنائی

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

کی چھٹی پشت میں دکھایا ہے ۔ شاہ ولایت اور اسمعیل امرہوی کی وفات میں ۴۴ سال کا وقفہ ہے ۔ ایک صدی میں تین پشتیں شمار ہوتی ہیں ۔ اس طرح اسمعیل کو شاہ ولایت کی نویں پشت میں بولا چاہیے لیکن جان اسمعیل چھٹی پشت میں آ جاتے ہیں ۔ اس لیے یہ سوال بھر پائی رہ جاتا ہے کہ یہ کون سے اسمعیل ہیں ؟ وہ جن کا ذکر فاضل مرتتب نے کیا ہے یا کوئی اور ؟ (ج - ج)

گئی لیکن اسمعیل امر وہوی کے ہاں ، دکنی کی طرح ، یہی قاعدہ استعمال کیا گیا ہے ۔ مثلاً :

ع	یہیں چاہئے عورتاں جو مرد	(شعر ۲۰۹ وفات نامہ)
ع	نبی آدمیاں بیچ کھٹا خدا	(شعر ۱۷۷ وفات نامہ)
ع	لوئے لوگن غافل رہولا مذام	(شعر ۲۸۱ وفات نامہ)
ع	کھیراں صفیراں فقیراں تراں	(شعر ۲ معجزۃ الہار)

اسمعیل کے ہاں جمع کی ایک اور صورت بھی ملتی ہے جو شمال کی اردو میں مشکل سے نظر آنے کی :

ع	ہمن عاجزن کا تو ہیں دستگیر	(شعر ۱۲ وفات نامہ)
ع	جو چادر اٹھے دوشن کی لبوئے	(شعر ۷۲ وفات نامہ)

(۴) علاوہ نامہ میں ج ہا ج تاکید یعنی ”ہی“ (جو دکنی میں مرہٹی کے اثر سے آیا ہے اور نہ صرف کثرت سے استعمال ہوا ہے بلکہ لفظ ”لکو“ کی طرح دکنی اردو کی پہچان بن گیا ہے) کی ایک مثال بھی نہیں ملتی لیکن اسمعیل امر وہوی کے ہاں یہ بار بار استعمال ہوا ہے ۔ مثلاً :

ع	گم تھا آب کوثر اسی کالج نام	(شعر ۵۱ وفات نامہ)
ع	دوچے بچہ حسین اور حریاج تھا	(شعر ۵۲ وفات نامہ)
ع	اے ابھی منائے مون بھریاج تھا	(شعر ۵۷ وفات نامہ)
ع	پہلی کو دھچ اپنا دیناج سب	(شعر ۷۷ وفات نامہ)
ع	دن پانچ دن کا ہے سہناج جان	(شعر ۳۰۹ وفات نامہ)

کھیا میں مدینے میں رہناج ہوں
یہی بات سچ مان کہناج ہوں

(۵) اسمعیل کی مثنویوں کی زبان پر وہ اثرات بھی نظر آتے ہیں جو گجرات سے دگن گئے تھے ۔ مثلاً مصدر اچھنا ، اور اچھے ، اچھی ، ثروت وغیرہ ۔ یہ دکنی میں عام ہیں اور اسمعیل کے ہاں عام طور پر ملتے ہیں ۔ مثلاً

ع	مبھارا شکم بیچ بولا اچھے	(شعر ۳۱ وفات نامہ)
ع	کھوٹم ہمن ساتھ کیسے اچھی	(شعر ۹۳ وفات نامہ)
ع	کچا گچ بھرا لور میں ثروت	(شعر ۵۲ وفات نامہ)
ع	ملک موت جد آئے بٹھئے ثروت	(شعر ۱۲۳ وفات نامہ)

(۵) اسی طرح اسمعیل کی مثنویوں میں ، دوسری دکنی مثنویوں کی طرح :

پراکرتی الفاظ کا اثر و استعمال زیادہ ہے ، مثلاً وفات نامہ میں سمرت دھنی ،

ذہرتی ، سنگت ، انوب ، ایتال ، ایبال ، باج ، بکھان ، تبروت ، جھلگر ، چھوٹک
وغیرہ الفاظ ملتے ہیں جو دکنی میں عام ہیں ۔

(۶) جہاں تک ضائق کا تعلق ہے ، وہ کم و بیش ذرا سی بدلی ہوئی شکل
کے ساتھ شمال اور دکن دونوں جگہ یکساں ہیں ۔ عاشور نامہ کے ضائق ہم لکھ
آئے ہیں ۔ وفات نامہ اور معجزۃ انار میں اسلئے ضائق اور ان کی مختلف صورتیں
یہ ہیں :

وفات نامہ : تون (۳) ، آہن (۹) ، سن (۳۸ ، ۳۹) ، یو (۳۱) ، انون
(۳۰ ، ۱۵۷) ، اون (۷۰) ، اونو (۸۶) ، مین (۱۲۹) ، تین (۱۳۶) ، مینان
(۱۳۷) ، مجہ (۱۳۱) ، مجھے (۱۶۲ ، ۱۵۳) ، تھے (۱۵۵) ، تم (۱۵۶ ، ۱۶۳) ۔
”معجزۃ انار“ میں ان کے علاوہ ایک صورت ”سمو“ بھی ملتی ہے :

ع ثوابان حشر گون کو سی جون
عاشور نامہ میں وہ ، تو ، تم ، میں ، ہم کا استعمال نسبتاً زیادہ ہے ۔

(۷) یہی صورت حروف کے ساتھ ہے ۔ ”وفات نامہ“ میں نے ، سنی ،
سین ، سون ، منے ، سون ، آکھے کے علاوہ ”تھیں“ بمعنی ’ہے‘ اور ’میں‘ بمعنی
’میں‘ بھی استعمال ہوئے ہیں ۔ جہاں تک فارسی حروف کا تعلق ہے ان کا استعمال
عاشور نامہ کی طرح اسمعیل کے ہاں بھی عام ہے ۔ مثلاً :

ع کہا کوئی ایسا نہیں در جہان (شعر ۲۷ ، معجزۃ انار)
ع دیکھے کیا ہیں گون جو در خوب میں (شعر ۲۸۰ ، وفات نامہ)
(۸) عاشور نامہ میں اتھا اور اتھی وغیرہ کا استعمال کم ہے ۔ اسمعیل کے
ہاں اتھا ، اتھی اور ”اے“ کا استعمال دکنی اردو کی طرح عام ہے ۔

فعل کی دوسری صورتیں کم و بیش ، سوائے ماضی مطلق کے ، وہی ہیں ۔
مثلاً ہیں گے (وفات نامہ ۱۲) ، آئے گے ، جانے گے (۱۲۷) ، دیوے (۲۸۲) ،
جانے کر ، ہوئے کر (۲۸۶) ، غصے ہو گیا (معجزۃ انار ۳۳) ، ظاہر کرئی
(۲۹) ، بکڑ لاویں (۳۱) ، آوے (۵۰) وغیرہ ۔

اسمعیل کے ہاں ایسے مصادر بھی ملتے ہیں جو شمال میں مستعمل نہیں
ہیں ۔ مثلاً :

ع ہر اک آرزو کی پورا ہے آس (ص ۲ ، معجزۃ انار)
(۹) جہاں تک متحرک لفظوں کو ساکن اور ساکن کو متحرک استعمال
کرنے کا تعلق ہے عاشور نامہ اور اسمعیل کی دونوں متنیوں میں یکساں صورت
ہے ۔ عاشور نامہ کے مطالعے میں ہم ایسے الفاظ کی مثالیں دے آئے ہیں ۔ اسمعیل

کے ہاں رَزَق (وفات نامہ ۶) ، اَبَر (۷) ، بَثْث (۱۷) ، وُلْتُ (۵۰) ، بَقِی (۱۰۳) ، حَسْر ، دَرَد (۲۰۹) ، عَقْل (۲۳) ، حُکْم (۲۲) وغیرہ۔ یہ عمل شال اور دکن میں یکساں ہے۔

(۱۰) شال و دکن میں مشدد و غیر مشدد الفاظ کے استعمال کی نوعیت بھی یکساں ہے۔ مثلاً :

ع مُعْصِے ہو گیا بولیا آشکار (معجزۃ انوار ۳۴)
 ع برکت امی معجزے کا خدا (معجزۃ انوار ۱۳۳)
 (۱۱) جہاں تک تلفظ و املا کا تعلق ہے اسمعیل کے ہاں بھی روشن علی کی طرح ، لفظ اسی طرح لکھا جا رہا ہے جس طرح وہ بولا جا رہا ہے مثلاً دھبج (چھپر) و نات نامہ ۷۱ ، ۸۹ ، بی (بی) ۲۲ ، ۳۳ ، شکی (غشکی) ۸۰ ، قست (قصد) ۱۶۹ ، الدیشا (۱۷۳) ، ملک موت (ملکہ الموت) ۱۹۵ ، ۲۱۱ ، گھلائی (گھلائی) ۲۳۳ وغیرہ۔

(۱۲) دکنی میں زیادہ اور شال میں کم اضافت کے بجائے "ے" کا استعمال ہوتا ہے۔ اسمعیل کے ہاں بھی یہ صورت نظر آتی ہے۔ مثلاً :

سخن یو سنیا کافرے نابکار (۳۴ معجزۃ انوار)
 (۱۳) دکنی میں حرف گرا کر مرکب بنانے کا طریقہ عام ہے۔ یہ صورت عاشور نامہ میں کم اور اسمعیل کے ہاں کثرت سے ملتی ہے۔ مثلاً :

ع لھکالا چت بیج اوس دیوالا (۲ وفات نامہ)
 ع پیدائش کرپی اُن اوپر بیوتری (۷ وفات نامہ)
 ع کہ بد نفس لاکا ہے السان دنبال (۱۱ وفات نامہ)
 ع رفاقت خدیجہ کرو جا ابھی (۷۷ وفات نامہ)
 ع لے گر قاطعہ کون الوں پاس نے (۵۸ وفات نامہ)
 ع حوران تیرے لئے کھڑی ہیں النوب (۱۷۱ وفات نامہ)

اسمعیل نے جہاں 'کے' ، 'کر' استعمال کیا ہے وہ محض بھرتی کے لیے ہے تاکہ شعر ساطع الوزن نہ ہو جائے۔ مثلاً

ع سحر گون اذان کے وقت کے اوپر (۵ وفات نامہ)
 عاشور نامہ اور اسمعیل کی مثنویوں کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ روشن علی شال کی زبان لکھ رہے ہیں اور اسمعیل امردہوی اس کا دکنی روپ استعمال کر رہے ہیں۔ یہ بات یاد رہے کہ اس دور میں لفظوں کو اسی صورت

میں استعمال کرتا ، جس طرح وہ بولتے جا رہے ہیں ، اس بات کی دلیل نہیں ہے کہ شاعر یا مصنف جاہل یا کم سواد ہے ۔ ناصر علی کی اردو شاعری میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ جن الفاظ کو وہ اپنی فارسی شاعری میں پوری صحت کے ساتھ استعمال کرتے ہیں انہی الفاظ کو اردو میں اس طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح وہ بولتے جا رہے ہیں ۔ یہی صورت ہمیں دوسرے فارسی شعرا غن آرزو ٹپک چند چار ، اند رام غلص ، سعدائے گلشن ، شرف الدین غن پیام وغیرہ کے ہاں بھی ملتی ہے ۔ اس دور کی زبان کو پوری طرح سمجھنے کے لیے ہم اسی دور کے فارسی کے رشتہ گوہوں کے ہاں سے چند مثالیں درج کرتے ہیں :

ساکن و منحرف اور کے محزوف کی مثالیں :

ع خَلْق کو تشنگی دیدار تہیہ گل کی حاجی ہے (اند رام غلص)

ع زُلْف ہر یوں ہڑی اوس گردن اوپر (غلص)

ع کھوئی کسی ساتھ ایسی فصل گل میں دل کو ہر چلوے

(ٹپک چند چار)

ع بھرا ہے درد مندی کا دھواں اس کے دماغ اندر (غلص)

علامتِ فاعلی "نے" کو محزوف کرنے کی مثال :

ع زلف کے کھول جب تم ہال ڈالے (غلص)

اسانے خاتون میں بسے (ہیں) ، تماریں ، یو ، تماریے ، اون ، اوس غلص کے ہاں ملتے ہیں ۔ وو (وہ) بدل کے ہاں اور 'مج' گلشن کے ہاں ملتے ہیں ۔

غلص کے ہاں ڈکا استعمال ملتا ہے جیسے بھوڈا ، اوٹن وغیرہ ۔ اسی طرح

جمع کی بھی ساری شکلیں ملتی ہیں ۔ غلص کے ہاں زلفیاں ، زلفان ، گلشن کے

ہاں الجھواں ، چار کے ہاں ذلیروں اور عذابوں ملتی ہیں ۔ حروف میں ، ہیں ،

منے ، مون غلص کے ہاں اور لک (تک) ، کون گلشن کے ہاں ملتے ہیں ۔ اسی

طرح تلفظ و املا میں اگھیاں (الکھیاں) ، بھ (ب) ، بچھ (بچ) غلص کے

ہاں ، لیں (لے) بدل کے ہاں ، بگانہ (بگانہ) دواتا (دیوانہ) جھوٹا (جھوٹا)

آرزو کے ہاں ۔ ٹڑھ (ٹڑپ) الہام کے ہاں ۔ کولہب (کلہب) امید کے ہاں ،

اور زکات (زکوة) پیام کے ہاں ملتے ہیں ۔ آرزو نے جان اور کائنات کو مذکور

بالدھا ہے ۔

اب اگر فارسی گوہوں کے ہاں بھی جی صورتیں ملتی ہیں اور وہ الفاظ

کو جس طرح بول رہے ہیں اسی طرح اپنی اردو شاعری میں نالده رہے ہیں ۔

مذکور و مؤنث کو اپنے دور کے مطابق استعمال کر رہے ہیں ، جمع بھی اسی طریقے سے بنا رہے ہیں جس طرح سارا معاشرہ بنا رہا ہے اور خاتر ، حرف ، فعل کی وہی شکلیں استعمال کر رہے ہیں جو ان کے دور میں مروج ہیں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اس دور میں زبان کی یہی موجودہ صورت تھی اور یہی زبان اس دور میں مستند تھی ۔

اس مطالعے سے اب یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس دور میں زبان کا رنگ روپ اور اس کا گینڈا گینا تھا اور یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ اُردو زبان تشکیلی دور سے گزر رہی ہے اسی لیے اس میں تیزی کے ساتھ تبدیلیاں آرہی ہیں اور اس کے اصول مقرر ہو رہے ہیں ۔ شاہ حاتم کے ”دیوانِ قدیم“ اور ”دیوانِ جدید“ کا فرق بھی اسی لسانی تبدیلی کا نتیجہ تھا ۔ اس مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ شال اور دکن کی زبان میں کوئی بہت بنیادی فرق نہیں ہے ۔ آہو ، لاجی ، فالڑ اور ولی دکنی ، اشرف گجراتی اور سراج اورنگ آبادی کے زبان و بیان گہم و بیش یکساں ہیں ۔ دکنی اُردو اور شال کی زبان میں جو فرق ہے وہ یہ ہے :

- (۱) دکن کی زبان پر براکرتوں اور مقامی بولیوں کا اثر زیادہ ہے اس لیے وہاں کی اُردو میں ان زبانوں کے الفاظ عام طور پر استعمال ہوئے ہیں ۔ شال میں ان کی جگہ زیادہ تر فارسی ، عربی اور ترکی کے الفاظ اپنی اصلی یا ہکڑی ہوئی شکل میں استعمال ہوئے ہیں ۔
- (۲) دکنی میں ماضی مطلق بنانے کا طریقہ شال سے مختلف ہے ۔ شال میں مصدر پڑھنا سے پڑھا اور سنتا سے سنا بنایا جاتا ہے اور دکن میں پڑھا ، سنا بنایا جاتا ہے ۔
- (۳) دکنی میں ، سرہنی کے زیر اثر ، لفظ کے ساتھ ج باج لگا کر ”ہی“ کے معنی پیدا کیے جاتے ہیں ۔ جیسے رہتاچ ، کاج ۔ یہ صورت شال میں قائم کو نہیں ملتی ۔
- (۴) شال کی زبان زیادہ باعلاوہ ، صاف اور رواں ہے ۔ یہ زبان شال کے جن علاقوں میں بولی جاتی ہے وہاں یہ دوسری مقامی بولیوں پر غالب ہے ۔ لیکن دکن میں یہ صورت نہیں ہے ۔ وہاں یہ زبان دوسری حاوی و عام زبانوں کے درمیان بولی جا رہی ہے ۔ اسی لیے دکنی اُردو میں ، ان زبانوں کے اثرات کی وجہ سے ، بھاری پن سا پیدا ہو گیا ہے ۔

(۵) شال میں نفی کے لیے نہ ، نہیں اور نہیں استعمال کیے جاتے ہیں ۔ دکنی میں ، مرہٹی کے زیر اثر ”لکو“ بھی استعمال کیا جاتا ہے ۔ شال کے شاعروں میں پکرو اور میتلا نے ”لکو“ کا استعمال ولی کی غزل کی ردیف ”لکو کرو“ میں غزل کہنے یا ولی کی پیروی میں ولی کی زبان کے مخصوص الفاظ استعمال کرنے کی وجہ سے گہا ہے ، لیکن ہمیشہ مجموعی لفظ ”لکو“ کے استعمال کی مثالیں دو چار سے زیادہ نہیں ملیں گی ۔

اسی طرح دکنی اُردو میں بعض الفاظ ایسے ہیں جو عام طور پر استعمال ہوتے ہیں لیکن شال میں یہ الفاظ عام طور پر استعمال نہیں ہوتے ۔ مثلاً

مٹا ، اچھٹا (ہونا) ، باج (بغیر) ، تھے (یعنی ہے) ، بود (اُور) ، چوکدھن (چاروں طرف) ، ٹٹ (ٹوٹ) ، یک (جاد ، جلدی) الہڑنا (داخل ہونا ، پہنچنا) ، بھھٹا (غور سے دیکھنا) ، دھولا را (دھواں) ، جم (ہیشم) ، دکر (سورج) ، اتال (اب) ، ادک (زیادہ) ، نمن (مانند ، مثل) وغیرہ ۔

۴

(۳)

اس بات کا اعادہ ہے محل نہ ہو کا کہ دکنی اور شال کی زبان چونکہ اُردو زبان ہی کے دو روپ تھے اس لیے دور عالمگیری میں جب شال اور جنوب ایک ہوئے تو سیاسی غلبے کے ساتھ ایک طرف شال کی زبان دکن کی ادبی زبان بننے لگی اور دوسری طرف دکن کی ادبی روایت شال کی ادبی روایت بننے لگی ۔ یہ ایک ایسا غیر معمولی امتزاجی عمل تھا کہ زبان و ادب کی ان دو روایات کے ملنے سے سارے برعظیم میں اُردو زبان کا ایک معیاری روپ اور مشترک روایت وجود میں آگئی جسے پنجاب ، سندھ ، یوپی ، گجرات ، دکن ، وسطی ہند ، بنگال ، بہار ، ذہل اور برعظیم کے دوسرے علاقوں میں ، ادبی سطح پر یکساں معیار کے ساتھ ، استعمال کیا جانے لگا ۔ شال اور دکن کے ایک ہو جانے کا دوسرا اثر یہ ہوا کہ ان دونوں خطوں میں آرزو بڑھ گئی اور ایک جگہ کے اثرات دوسری جگہ تیزی کے ساتھ پھیلنے لگے ۔ شاہی دکنی کے ذہل میں قائم چاند پوری نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”ان پچاس برسوں میں اس کے آیاتِ مرقی ہندوستان کے شہروں میں مشہور رہے ہیں۔“ اس کی تصدیق میر حسن کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ ”زیادہ تر مرثیہ کہتا ہے جسے ملک

ہندوستان میں پانہوں پانہ لیتے ہیں۔ ۱۱۔ اس بات کا ثبوت ایک قدیم ریاضی ۱۲ کے اس شعر سے بھی ملتا ہے :

لا دکن بیت عم آلود رسیدہ است مرا
اے حیاں ہمہ ما دل سنی منظور کرو

دکن میں مرثیے کی طویل روایت تھی اس لیے جب یہ مرثیے شال میں پہنچے تو بہت مقبول ہوئے۔ اس مقبولیت کی وجہ یہ بھی تھی کہ ان مرثیوں کی زبان اردو تھی اور شال میں مجلس خواتین فارسی میں ہوتی تھی جو عام طور پر اہل مجلس کی سمجھ میں نہ آتی تھی۔ فضلی نے ’کربل کتبیا‘ اس لیے اردو میں لکھی تھی کہ ”معانی اس کے (فارسی روضۃ الشہداء) نساء و عورات کی سمجھ میں نہ آتے تھے“ ۱۳۔ دکنی مرثیوں کو دیکھ کر شال کے شاعروں نے بھی اردو میں مرثیے کہنے شروع کیے۔ ابتدائی دور کے ان مرثیوں کی زبان پر فارسی کا اثر انا گہرا ہے کہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ فارسی میں ذرا سی اردو ملا دی گئی ہے۔ ان مرثیوں کو یہ نگری ہوتی فارسی کے مرثیے کہہ سکتے ہیں۔ اس دور کے شال کے مرثیوں کا اگر دکن کے مرثیوں سے مقابلہ کیا جائے تو دکنی مرثیے اردو کے مرثیے نظر آتے ہیں جن میں زبان و بیان کا سلیقہ اور اظہار کی رچاوت بھی ہے، لیکن شال کے مرثیے آدھے تیرے آدھے ہیں جن پر فارسی اتنی غالب ہے کہ یہ گھجڑی ہضم نہیں ہوتی۔ شال و دکن کے مرثیوں کے لیے پہلی نظر دو ریاضوں پر پڑتی ہے۔ ایک ”ریاضِ سرائی“ مملوکہ پرنس مسعود حسین رضوی ادیب اور دوسری ”ریاضِ سرائی“ مرثیہ النسر حدیق امروہوی۔ پہلی ریاض میں زیادہ تر شال کے مرثیہ گوہوں کے اور دوسری میں دکن کے مرثیہ گوہوں کے سرائی ہیں۔ پہلی ریاض کا سنہ کتابت ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۸ع ہے۔ اس میں ۱۵۰ مرثیے شامل ہیں جن میں ۶۸ صلاح کے، ۵ قربان علی کے، تین تین قاسم، خادم اور سعید کے۔ دو دو صادق اور کلیم کے اور باقی ۱۳ دوسرے شاعروں کا ایک ایک مرثیہ ہے۔ باقی مرثیوں میں شاعر کا نام نہیں ہے۔ ان مرثیوں میں ایک مرثیہ ”مٹلت“ ہے۔ دو مثنوی کی ہیئت میں ہیں۔ چہ سرچ ، گیارہ غزل اور ۶۳ غزل کی ہیئت میں ہیں۔ ۱۴۔ دوسری ریاض میں ۶۳ شعرا کے ۱۴۲ مرثیے، ۸ صلاح، ایک مستزاد، ۴ مثنویاں، ایک اور مثنوی کے ۲۲ شعر اور ۳ لوحے فارسی کے شامل ہیں۔ یہ ریاض ۱۱۱۷ھ/۱۷۰۵ع میں لکھی جا رہی تھی اور اس میں کل اشعار کی تعداد ۳۱۹۹ ہے۔ ۱۵۔ اگر ان دونوں ریاضوں کے مرثیوں کو ایک ساتھ بڑھا جائے تو شال اور دکن کے مرثیوں کے رنگہ روپ،

زبان و زبان کی صورت اور نوعیت سامنے آ جاتی ہے :

ہمالی ہند کے صرافے

مرتبہ کو صلاح

با دل محبتیں و چشم خوں نشان تن دن صلاح
در الم زیں ناجرا ہے ، یا امیر المومنین
لئے از زندگانی نیست عہد کون ، اے صلاح
زانکہ میرا ہادی و رہبر گیا ہے الوداع
جز گریہ شغل نیست دریں غم مجھے ، صلاح
دل از نشاط و عیش رسیدن گرفت باز
ہے آرزوئے خوالدہ بہ مرتبہ صلاح
در کربلا گرفتہ بکب ہائے ہائے ہائے

پھر دہا آیا ، اٹھا آشوب عشر ، یا امام
اہل عالم سب ہوئے غم سے منکر یا امام
میں دھیسے کاش اسرائیل صور غوغا
جب کرا توں درمیان ہو دو لشکر یا امام
در حضور تو گئے مارے ز جور کوفیاں
دو ہر تیرے علی اکبر و امیر یا امام
چون صلاح آمد بہ پشت روز عشر ، تشدد لب
کر اے سیراب توں از حوض ککوثر یا امام

مرتبہ گو قربان علی

میں شہدے قربان شہ قربان علی کر ہدے اُس وقت حاضر ہائے ہائے
مرتبہ کو خادم

مجان مد اندوس در کربلا سر از پیکر شہ ز تیغ جفا
جدا ہے جدا ہے جدا ہے جدا

مرتبہ گو صادق

جس وقت شہ گرا تھا بیتاب کربلا میں
ترسا ز چشم انجم خولاب کربلا میں

خورشیدِ دہلی چہا ہے بے سہری فلکِ سون
گریہ لاشکِ شبنم بہتاب گہرِ بلا مون

مرثیہ گو ہدایت

یوسف زخمِ در چاء شد ، یونس بہ بطنِ ماہ شد
آدم کا دل پر آہ شد ، سلطانِ دہلی کا چل بسا

مرثیہ گو غلامِ سرور

جنازہ آج شاہان کا بنا یا یا رسول اللہ
ملائک سب دے روئے اٹھایا ، یا رسول اللہ
جنازہ آج ہے شہزادگانِ ہندو عالم کا
جسے جبریل گہوارہ جھلایا یا رسول اللہ

لا اہلم

نان از لختِ چکرِ آتشِ غم سون بہ یزید
خونِ دل سون خورشِ دس دن عاشور گرو

دکن کے صوفیے

مرثیہ گو احمد

کالیا نی کے دل کے چمن کے نہال کھوں
کیا دیوے کا جواب عبا ذوالجلال کھوں
کیوں حشر میں کریں گے شفاعت تجھے رسول
ستیں توں ہٹ پکڑ کے دوکھا ہے آل کھوں

مرثیہ گو امرو

جو گود میں نی کی اتھا سر حسین کا
کیوں خاک میں پڑا ہے سو افسر حسین کا
خمکین قلم ہوا ہے رقم لکھ کے مامی
غم سے بھریا ہے لوح سو دفتر حسین کا

مرثیہ گو اکبر

اے سرور اتھا سو سمھارا حسین ہے
تربت میں جا پڑیا سو سمھارا حسین ہے
اتھا غریب و بے کس و بے مونس و رقیق
دلدار گوئی نہ اتھا سو سمھارا حسین ہے

لڑتا ہے کاتراں سوں اکیلا دو شہسوار
سلطان کربلا سو گھارا حسین ہے

مرثیہ گو روحی

جب گھر منے نہ ہائے پیارے حسین گون
رو رو کے اہل بیت پکڑے حسین گون
کیوں گھول کر دیے ہیں ہلاہل وو غلابان
دیکھو حسن کا حال ہلارے حسین گون
روحی نین کے تیر کھڑی میں کھڑے بھرے
جب لک نہ دیکھے شاہ پیارے حسین گون

مرثیہ گو مرزا

المسوس جب گدہ حشر میں آویں گی فاطمہ
مہر خون جامہ ہاتھ میں لاویں گی فاطمہ
رو رو کے سب فلک کون رلاویں گی فاطمہ
پہات کیا گہوں کہ خدا کے نزدیک جا
پاپا پکڑ عرش کا ہلاویں گی فاطمہ
جن جن نے جیو امام کے اوپر خدا کیا
رحمت کا خلعت ان کو ہٹاویں گی فاطمہ

مرثیہ گو مریدی

آپا محرم دعاؤں گر شد کے بڑے سب پاؤں پر
دونوں جہاں میں تاز گر جب با علی موسیٰ رضا
حضرت نبی کی ذات ہے نران میں آہات ہے
کوثر پوشہ کا بات ہے جب با علی موسیٰ رضا

مرثیہ گو قادر

السلام اے شاہ مردان السلام السلام اے شیر یزدان السلام
السلام اے بازوئے حیدر حسن زیر قاتل کے تون سیاں السلام
دکن اور شال کے مرثیوں کو ایک ساتھ پڑھے تو یہ چند بالین سامنے

آتی ہیں :

(۱) شال کے مرثیوں میں فارسی بن الٹا زیادہ ہے کہ انہیں بکڑی ہوں
فارسی کے مرثیے کہا جائے تو مناسب ہے ، جب کہ دکن کے مرثیوں

میں اردو بن زیادہ ہے ۔

(۲) شال کے مرثیوں میں ایک اکھڑا اکھڑا بن محسوس ہوتا ہے جب کہ دکنی مرثیوں میں ایک جاؤ اور ڈوبل روایت کی پشت پناہی کا احساس ہوتا ہے ۔

(۳) شال کے مرثیوں میں موقع و محل کے مطابق ہجروں کے انتخاب میں کوئی شعوری عمل نہیں ملتا ، جب کہ دکن کے مرثیوں میں نسبتاً شعری اور رواں ہجروں کا انتخاب کیا گیا ہے تاکہ انہیں مجلسوں میں پڑھ کر اثر پیدا کیا جا سکے ۔

(۴) شال کے مرثیوں کی کوئی ادبی اہمیت نہیں جب کہ یہ دکنی مرثیے مرثیہ نگاری کے ارتقا کی ایک کڑی ہیں ۔

(۵) لسانی نقطہ نظر سے بھی شال کے مرثیوں کی کوئی اہمیت نہیں ہے بلکہ اس دور کی زبان کی نمائندگی غزل میں زیادہ ہو رہی ہے ۔ ”عاشور نامہ“ میں روشن علی نے جو زبان استعمال کی ہے وہ شال کی نمائندہ زبان ہے ۔ دکن کے مرثی کی زبان ، چند الفاظ کو چھوڑ کر ، اس زبان سے قریب تر ہے ، حالانکہ یہ دکنی مرثیے شال کے مرثیوں سے کم از کم پچاس سال پہلے کے ہیں ۔

شال میں اس صورت حال کی وجہ یہ تھی کہ چان الہارویں صدی کے اوائل میں اردو مرثیے کا آغاز ہوا اس لیے ان مرثیوں میں زبان و بیان کے لحاظ سے وہ سارا بھوڑ بن موجود ہے جو کسی روایت کے آغاز میں ملتا ہے ۔ پھر یہ مرثیے کسی ادبی ضرورت یا تخلیقی تقاضوں سے مجبور ہو کر نہیں بلکہ مذہب کی رسمی و مجلسی ضرورت کے لیے لکھے جا رہے تھے ۔ زبان و بیان کیسے بھی ہوتے ، چہاں امام حسن و حسین یا حضرت فاطمہ ، سکینہ ، حضرت قاسم ، علی اکبر و علی امیر کا نام آتا اور ان پر ظلم و ستم کا اشارہ ملتا اہلر مجلس بن گرتے لگتے ۔ بن گرتا مذہبی لحاظ سے ثواب اخروی حاصل گرتے کا ذریعہ تھا ۔ اسی لیے ہر شاعر محو ، خواہ وہ کیسا ہی مرثیہ لکھتا ، بے حد داد ملتی اور معاشرے میں مرثیہ گو یا لوحہ خوان کی حیثیت سے وہ عزت و احترام کا مستحق ٹھہرتا ۔ پہلے مرثیے فارسی میں ہوتے تھے جو اہلر مجلس کی سوجھ میں آتے تھے ، اب مرثیے اردو میں لکھے جا رہے تھے اور اہلر مجلس کی سوجھ میں خوب آ رہے تھے ، اسی لیے اس دور کے شاعروں کے ہاتھ شہرت و عزت کا

ایک آسان قریب آ گیا۔ جس شاعر کا کسی دوسری صنفِ سخن میں چراغ نہ جلتا وہ مرثیہ کہنے لگتا، اسی لیے ”پگڑا شاعر مرثیہ گو“ ایک سچائی بن کر سب کی زبان پر چڑھ گیا اور یہ فقرہ سلاسلِ بند نعل اس دور سے ہوتا ہوا ہم تک پہنچا۔ عزت نے اپنے مرثیے میں یہ شعر کہہ کر اسی صورتِ حال کی طرف اشارہ کیا تھا :

خام مضمون مرثیہ لکھنے سوں چپ رہنا بھلا
پختہ درد آمیز عزت نت تو احوالات بول

عزت چاہتے تھے کہ مرثیے میں کوئی نیا مضمون، کوئی ادبی شان ہو تاکہ مرثیے میں شاعری کی سطح بلند ہو سکے لیکن ایک پگڑے شاعر مرثیہ گو رہنا نے جب عزت کا یہ اعتراض سنا تو جواب دیا کہ ادبی شعری سطح مرثیے کے لیے ضرورت ہے۔ ۱۶۔ مرثیے کا مقصد تو صرف یہ ہے کہ ”مظلوم کے سر“ کا بیان کیا جائے تاکہ جہاں اشک بار ہو جائیں :

اے عزیزان گرچہ عزت مرثیے میں یوں کہا
خام مضمون مرثیہ لکھنے سوں چپ رہنا بھلا
لیکن اس مظلوم کے سر کا بیان کرنا روا
تاکہ من کر ہو یاں ہوویں جہاں اشک بار

دکنی مرثیہ گو تہی نے بھی اسی بات کی طرف اشارہ کیا ہے :

شہ کی مداحی کا ہے خیر تہی گو ہاراں
”ہ دم شاعری نہ دعویٰ“ استلذی ہے ۱۷

مرثیوں کی اسی غیر شاعرانہ روش کو دیکھ کر قائم نے میڈا علی قلی لایم کے احوال میں لکھا کہ ”مرثیہ گوہ بالفعل ادب سے عاری نظم ہے (آج کل) لوگوں کو مرغوب ہے۔ ۱۸۱۱ء قدیم نے مرثیہ گوئی ترک کر دی اور شعرِ رستمہ میں مشغول ہو گئے۔ بروغوسر ادیب نے اپنی بیاض مرثیہ مکتوبہ ۱۱۵۱ھ / ۱۷۳۸ء سے اس دور کے مرثیہ گوہوں کی جو خصوصیات بیان کی ہیں ان کی نوعیت یہ ہے جسے ڈھیر سارے بھروسے میں ایک دالہ چاول کا تلاش کیا جائے اور اسے چٹن میں پکڑ کر سب کو دکھایا جائے۔ ان مرثیوں میں لسانی و ادبی نقطہ نظر سے کوئی خصوصیت ایسی نہیں ہے جو اس سے بہتر صورت میں اس دور کی دوسری اصنافِ سخن میں نہ ملتی ہو۔

منہبی شاعری کے ساتھ ساتھ اس دور میں رزم نامے بھی لکھے گئے جو مرثیوں سے زیادہ شمال و دکن کے زبان و بیان کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اگلے باب میں ہم ان رزم ناموں کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱۔ عاشور نامہ : روشن علی ، مرتبہ ٹاکٹر مسعود حسین خان و سید سفارش حسین رضوی ، شعبہ لسانیات ، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ۱۹۷۲ ع -
- ۲۔ ایضاً : شعر ۳۶ تا ۳۹ - ۳۔ ایضاً : شعر ۷۶ و ۷۷ -
- ۴۔ ایضاً : ص ۴ -
- ۵۔ آثار اکبری (تاریخ فتح پور سیکری) : سید احمد مارہروی ، ص ۱۹۷ ، اکبر پریس آگرہ ۱۳۳۳ھ -
- ۶۔ مائتو : غلام ہزدانی ، مترجم مرزا محمد بشیر ، ص ۴ ، (منیہ عام پریس آگرہ) و انجمن ترقی اُردو دہلی ۱۹۳۲ ع -
- ۷۔ اکبری دربار کا دوسرا ماہر موسیقی سلطان باز بہادر حکمران مالوہ تھا جو اکبر کی لشکر کشی کے بعد شاہی دربار سے وابستہ ہو گیا تھا - ابوالفضل نے ”آئین اکبری“ میں لکھا ہے کہ گانے میں اس کی مثال نہ تھی - اس کے گانے کا مخصوص طرز بازخانی کے نام سے مشہور ہے - روپ منی سے اس کا عشق بھی مشہور ہے - اس عشق نے اس کے قصوں کو کیف ، سوز اور درد عطا کیا . . . وہ ساڑ و آہنگ دونوں کا ماہر تھا - مالوہ میں اس کے دو بے اب لک گائے جاتے ہیں - ”ممدن جلوے : سید صباح الدین عبدالرحمن“ ، ص ۵۲۹ ، معارف پریس اعظم گڑھ ۱۹۶۳ ع -
- ۸۔ یامخبر مرانی : مرتبہ المر صدیقی ، ص ۷۹ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان گجراتی ۱۹۷۵ ع -
- ۹۔ اُردو کی دو قدیم مشنریاں : لائب حسین نقوی ، ص ۷۸ ، دانش محل لکھنؤ ۱۹۷۰ ع -
- ۱۰۔ غزن ٹکات : ص ۱۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۱۱۔ تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۹۳ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۳۰ ع -
- ۱۲۔ سماجی ”تحریر“ دلی ، شمارہ ۱۶ ، ص ۲۷ -
- ۱۳۔ کریبل کتھا : فضل علی فضلی ، مرتبہ مالک رام و مختار الدین احمد ، ص ۳۷ ، ادارۃ تحقيقات اُردو ہند ۱۹۶۵ ع -
- ۱۴۔ سماجی ”تحریر“ ، دلی ، شمارہ ۱۶ ، ص ۵ و ۱۲ -
- ۱۵۔ یامخبر مرانی : مرتبہ المر صدیقی امرہوی ، مقدمہ ص ۷ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان گجراتی ۱۹۷۵ ع -

- ۱۶۔ اردو شہ ہارے : عی الدین قادری زور ، ص ۱۵۳ ، مطبع مکتبہ ابراہیمہ ،
حیدر آباد دکن ۱۹۲۹ ع -
- ۱۷۔ بیاض مرآت : مرتبہ الفرح حدیقی امرہوی ، ص ۱۹ ، انجمن ترقی اردو
پاکستان کراچی ۱۹۷۵ ع -
- ۱۸۔ غزن ٹکٹ : قائم چاند پوری ، مرتبہ افتخار حسن ، ص ۶۳ ، مجلس ترقی ادب
لاہور ۱۹۶۶ ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۶۷ ”ہر پنجہ سال آیات مرتبہ اش در بلاد ہندوستان اشتہار
داشت ۔“
- ص ۶۸ ”پیشتر مرتبہ می گفت ۔ در ولایت ہندوستان دست بہ دست
می آوردند ۔“
- ص ۷۳ ”مرتبہ بالفعل کہ گفتن احوال بے ادبانه دلنشین مردم است ۔“



رزم نامے

مذہبی شاعری کے مطالعے کے بعد اب ہم اس دور کے رزم ناموں کی طرف آتے ہیں۔ رزم نامے کے بارے میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ یہ رزمیہ نظموں (ایک) سے مختلف نظم ہے۔ ”رزم نامہ“ اس طویل بیانیہ نظم کو کہتے ہیں جس میں شاعر نے کسی ایسی جنگ کا حال بیان کیا ہو جس کا وہ خود عینی شاہد تھا یا اس نے یہ حالات کسی معتبر راوی سے سنے تھے۔ رزم نامہ جتنی کی بہت میں یا تو خود فاتح کی فرمائش پر لکھا جاتا تھا یا شاعر فاتح سے العام و اکرام ہانے کی امید میں خود لکھ کر بھیج کر لے لیا یا پھر اس جنگ کے حالات و واقعات سے متاثر ہو کر سب کے قائدے کے لیے انھیں ترغیب اور موضوع سخن بناتا تھا۔ برخلاف اس کے رزمیہ اس جامع، طویل، بیانیہ نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی قوم کی شجاعت و بہادری کے کھیلوں کو اس طور پر بیان کیا گیا ہو کہ اس قوم کی تہذیب کی روح، شاعرانہ اظہار بیان اور کرداروں کے ذریعے، پوری گہرائی کے ساتھ سامنے آ جائے۔ رزمیہ نظم (ایک) کے لیے ضروری ہے کہ اس کا اسلوب پُر وقار اور علویت لیے ہوئے ہو اور اس میں واقعات، فن، شاعرانہ جھٹ اور نظم کی ساخت گہل مل کر ایک جان ہو گئے ہوں۔ یونانی شاعر ہومر کی نظمیں ایلید اور اوڈیسی یورپ کے ادب میں شاہکار رزمیہ نظمیں شمار ہوتی ہیں۔ مشرق کے ادب میں مہا بھارت اور شاہنامہ دوسری اسی ڈھل میں آتی ہیں۔ انھوں نے ”علی نامہ“ میں علی عادل شاہ لکھی۔ بادشاہی جنگوں اور دس سالہ دور حکومت کو موضوع سخن بنایا ہے۔ یہ سون بیانیہ نظم شاعرانہ حسن بیان، اسلوب، ساخت اور واقعات کے اعتبار سے اردو زبان کی پہلی رزمیہ نظم کہی جا سکتی ہے۔ حسن شوق نے ”فتح نامہ“ نظام شاہ“ میں جنگ تالیکوٹ (۱۵۶۵ء / ۱۵۶۵ء) کو موضوع سخن بنایا ہے، جس میں دکن کے بادشاہوں نے وجیانگر کے راجہ کو شکست دی تھی، لیکن یہ طویل بیانیہ نظم رزمیہ (ایک) کے معیار پر پوری نہیں اترتی۔ ”جنگ نامہ

عالم علی خان“ بھی اس قسم کی ایک طویل نظم ہے جس میں ثواب آئین چلہ نظام الملک اور عالم علی خان ، مویدار دکن کی ایک جنگ کو موضوع شاعری بنایا گیا ہے ۔ یہ نظم بھی اپنی ساخت اور اسے مزاج کی وجہ سے رزم نامے کے ذیل میں آتی ہے ۔

جنگ نامہ“ عالم علی خان“ ۲ ، ۹۱ م اشعار پر مشتمل ، ایک مجہول الاحوال شاعر غنصر حسین کی بیانہ نظم ہے جس میں ہارنے والے عالم علی خان کو پیرو بنا کر اس جنگ کے واقعات بیان کیے گئے ہیں ۔ نظم پڑھ کر عالم علی خان سے محبت و ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے ۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ غنصر حسین نے یہ نظم کسی کی فرمائش پر نہیں لکھی بلکہ جنگ کے واقعات اور عالم علی خان کی چادری سے متاثر ہو کر از خود اسے لکھا ہے ۔ شاعر نے اپنا نام نظم کے آخر میں اس طرح ظاہر کیا ہے :

نہ ہے دل کون واضح نہ خاطر کون چین

گہرا ہے سو قصہ غنصر حسین (شعر ۹۰)

اور بتایا ہے کہ ۱۲ رجب گو عالم علی خان نے ہندی باغ میں خیمے کھڑے اور جمہرات کے دن یکم ربیع الاول ۱۱۳۲ھ/یکم جنوری ۱۷۲۰ع کو وہ میدان جنگ میں چادری سے لڑتا ہوا مارا گیا :

اتھا ہارواں مار رجب کا چاند

چلنا گھر سے شمشیر ہنکر کون باند (شعر ۱۴۲)

گہرا جا کے ڈیرا دیو میدان میں

ہندی باغ کے خوب فوجان میں (شعر ۱۴۹)

بزار ہوو سو تیس تھے دو اہر

ہند کی ہجرت گھوڑن کن دھر (شعر ۲۸۵)

پرایا چاند ربیع الاول کا آیا نظر

ہوا آخرت کا یو حکوت خیر (شعر ۳۸۶)

اتھا دن عزیزان جمہرات کا

ہوا سرور وا ختم اس بات کا (شعر ۳۸۷)

ولیم ارون نے اس جنگ کو اپنی ”تاریخ“ میں تفصیل سے بیان کیا ہے

اور اسے ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع کا ہی واقعہ بتاتا ہے ۔ ۲ رزم نامے کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ اس واقعے نے بہت عرصے بعد نہیں لکھا گیا ۔ شاید غنصر حسین اس جنگ میں موجود تھا یا اس حالات اس نے محسوس دیکھ کر روای

سے منے تھے ۔ یہ مثنوی دکنی اردو میں لکھی گئی ہے اور اس میں دکنی زبان کی وہ عام خصوصیات ، جن کا ذکر ہم پہلے باب میں کر چکے ہیں ، موجود ہیں ۔

مثنوی کی روایت کے مطابق حمد ، نعت اور منقبت چہار پار کے بعد جنگ نامہ شروع ہوتا ہے ۔ عالم علی خان بخشی المملک امیر الامراء حسین علی خان کا بھیجا اور متنبی تھا اور بیس سال کی عمر میں دکن کا صوبیدار بنا کر بھیجا گیا تھا ۔ غضنفر حسین کو اس عالی نژاد لوجوان سے پوری ہمدردی ہے ۔ وہ اس کے حسن و جمال ، شجاعت و بہادری ، سخاوت و کشادہ دلی اور اخلاص کی تعریف کر کے اس کے کردار کو ابھارتا ہے ۔ جب حید عالم علی خان کو یہ خبر ملتی ہے کہ نظام الملک فوج کے ساتھ دریائے نرپدا پار کر کے دکن کی طرف بڑھ رہا ہے تو وہ ارکانِ دولت کو مشورے کے لیے طلب کرتا ہے اور جنگ کی تیاری کا حکم دیتا ہے ۔ محل میں جا کر عالم علی خان ماری روئداد مان کو سناتا ہے ۔ مان سالاروں کو بلا کر الہیں تک حلالی کی قسم دیتی ہے اور بیٹے کو شہر سے باہر لٹک رخصت کرنے کے لیے آتی ہے ۔ عالم علی خان ہدی باغ کی اولہائی پر اپنے خیمے نصب کرا دیتا ہے ۔ چالیس ہزار فوج اس کے ساتھ ہے ۔ نظام الملک کو جب معلوم ہوتا ہے کہ جنگ یقینی ہے تو وہ عالم علی خان کو پیغام بھیجتا ہے کہ جنگ کرنے سے کیا حاصل ہے ؟ میں دکن کا صوبیدار ہوں ، پھر یہ ہے کہ تم اپنے چچا کے پاس واپس چلے جاؤ ۔ لیکن عالم علی خان اس پیغام کا یہ جواب لکھواتا ہے کہ میری عمر کبم ضرور ہے لیکن میں لڑکا نہیں ہوں اور دکن کا صوبیدار ہوں ۔ تم یہاں کیوں آئے ہو ۔ اور یہ بھی لکھواتا ہے کہ :

اگر لاکھ دو لاکھ فوجاں ملیں

(شعر ۱۹۴) کہ جس سے طبق سب زمیں کے ہلیں

میں وہ شطرس ہوں جو ٹلن پار نہیں

(شعر ۱۹۵) شجاعت میری گئی پر اٹلہار نہیں

اگر ہے حیا تو غم نہیں مجھے

(شعر ۱۹۶) اگر موت ہے تو وہم نہیں مجھے

رضا پر میں رانی ہوں جو ہے رضا

(شعر ۱۹۸) وہی ہوئے گا جو گھرے گا خدا

اس کے بعد وہ اپنی فوج کو لے کر ندی پار اتر جاتا ہے اور دولوں

فوجیں آئیں سامنے صف آرا ہو جاتی ہیں۔ مادہ سوال کی چھ تاریخ انوار کے دن جاموس خبر دیتے ہیں کہ نظام الملک نے جنگ کا تقارہ پیا دیا ہے۔ یہ من گھر وہ بھی فوج کو تیزی کا حکم دیتا ہے اور ساز و سامان سے لیس ہو کر میدان جنگ میں آ جاتا ہے۔ اتنے میں جاموس یہ خبر دیتا ہے کہ آپ کے امیروں کے دل نظام الملک نے اپنے ہاتھ میں لے لیے ہیں لیکن عالم علی خاں بھی کہتا ہے کہ لوگ میرے وفادار ہیں۔ اتنے میں نظام الملک کا لشکر نمودار ہوتا ہے۔ عالم علی خاں کے حوصلے بلند ہیں۔ وہ غالب خاں کو ہراول دستہ دے کر سالم خاں، مٹھے خاں، دہل خاں، چدی بیگ اور مرزا علی گھر اس کے ساتھ کر دیتا ہے اور کل فوج کو امین خاں کی کمان میں دے دیتا ہے۔ امین خاں عالم علی گھر بتاتا ہے کہ ہراول دستہ بہت آگے نکل گیا ہے تو وہ عمر خاں کو دستہ چپ پر رکھ کر مرہٹوں کی ساری فوج بھی اس کے ساتھ کر دیتا ہے۔ اس کے بعد ساری فوج حرکت میں آ جاتی ہے اور زبردست رن پڑتا ہے۔ اسی اثنا میں عالم علی کی فوج اس کے ہودے سے دور ہو کر ادھر ادھر بکھر جاتی ہے۔ یہ دیکھ کر عالم علی خاں فوج کو بلاتا ہے :

بلانے لگے فوج گوں آؤ رے فتح ہے فتح کوئی مت جاز رے
پہر و رے پہر و لنگ سوں دور ہے نیک کہا کے بھاگے سو مزدور ہے
کھڑا رن میں میدا ہس ذات سوں کئی فوج ساری نکل بات سوں

غالب خاں، سپر خاں، شیخ اکبر اب بھی ساتھ تھے۔ اب تیروں کی لڑائی شروع ہوئی۔ ایک تیر مہاوٹ کے لگا اور وہ ابچے گر گیا۔ تہور خاں کے ایک گولہ لگا اور وہ بھی ہاتھی سے گر گیا۔ اب صرف عالم علی خاں اور ہاتھی وہ گئے۔ اس نے بہت تیزی اور شجاعت و بہادری کے ساتھ لڑتا رہا۔ اتنے میں اس کے منہ پر پانچ تیر لگے اور اس کے کال کے پار ہو گئے۔ اس کے اپنے فرکٹل میں گولتی تیر باقی نہ رہا تھا۔ اس نے انھی تیروں کو نکال کر کہاں میں رکھ کر پھینکا شروع کیا۔ اتنے میں ایک تیر کان پر اور ایک پیشانی پر لگا۔ اس نے وہ تیر بھی نکال کر دشمن کی فوج پر مارے کہ اسی اثنا میں ایک ہودہ سوار نے فریب آ کر ایسا تیر مارا کہ جس کا جواب عالم علی نہ دے سکا۔ اس نے ہاتھی آگے بڑھایا کہ اتنے میں کسی پیرزادہ فیر نے، جو نظام الملک معلوم ہوتا تھا، ایک ایسا تیر مارا کہ عالم علی ہودے میں بے ہوش ہو کر گر پڑا۔ اس وقت تک ۳۶ تیر جسم کو چھاتی کر چکے تھے۔ خون کے فوارے سارے جسم سے پھوٹ رہے تھے کہ ایک گولی لگنے سے عالم

علی خان کی روح پرواز کر گئی - جب ماں کو بیٹے کے مرنے کی خبر ملی تو
لہات گزر گئی - اس موقع پر حفیظ حسین نے ماں کے جذبات کا ہر اثر الفاظ
میں اظہار کیا ہے :

- ہوا غل بڑا نکل گل میں تمام
(شعر ۳۷۶) جو کھاتا و ہاتی ہوا سب حرام
کبھی ماں نے فرزند میرے نونہال
(شعر ۳۷۷) ہوا دیکھنا مجھ کوں ڈیرا محال
کہاں ہے وہ فرزند عالم علی
(شعر ۳۷۸) تیرے دو کھ سون سر پاؤں لگ میں چلی
دو جا لا میرے جیسو کے ایوان کا
(شعر ۳۸۰) ستارا میرے ملک میدان کا
میرے زہب زینت کا تھا گل گلاب
(شعر ۳۸۱) ٹٹا کر کیا سب چمن گھوں خراب
ہوا عیش آرام میں کیا خلل
(شعر ۳۸۲) عجب جیو تن سون نہ جاوے نکل
ہزار آرزو اور ارمان سون
(شعر ۳۸۳) میں ہائی تھی عالم علی خان گون
کہاں او کہاں اوس کی خانی کئی
(شعر ۳۸۴) نکل خاک میں اوس کی جوانی کئی
پکڑ بات سولی تھی با رب - تجھے
(شعر ۳۹۳) سب کیا سو پھر لا دکھایا مجھے
تھی اسد یہ دل میں دیدار کی
(شعر ۳۹۵) میرے فوج لشکر کے سردار کی
ارے کوئی اس ہم کی دارو پتاؤ
(شعر ۳۹۷) مجھے اس عذاباں سون یگی چھڑاؤ
ہو مے ہوش سو بار یک بار بار
(شعر ۳۹۸) انکھیاں نے لہو روئے وو زلو زار

جب عالم علی خان کے مرنے کی اطلاع حسین علی خان کو پہنچی تو وہ
نظام الملک سے انتظام لینے کے لیے اپنی فوج کے ساتھ دکن کی طرف چل پڑا

لیکن رشتے ہی میں اسے اپنی قتل کر دیا گیا۔ اس کے بعد غضنفر حسین نے
سے ثباتِ دہر اور بے وقافتہ دنیا کے بارے میں متعدد اشعار لکھ کر مثنوی گو
ختم کر دیا ہے :

- یو دنیا دغا باز مستکار ہے
(شعر ۲۶۸) ہوس اب جانے میں عیار ہے
ہم بے خبر اور عقل حیران ہے
(شعر ۲۶۹) دیکھو دوستان گیا یو طوفان ہے
دنیا کی محبت ہے بالکل خراب
(شعر ۲۷۰) یو دستا ہے ہائی اوپر جیوں حباب
اگر مال دمن لاکھ در لاکھ ہے
(شعر ۲۷۱) سچہ دیکھ آخر وطن خاک ہے
جسے کچھ سچہ بوجہ ادراک ہے
(شعر ۲۷۲) دنیا کی آلائش سوں وہ پاک ہے
مرے گا مرے کا رے مر جائے گا
(شعر ۲۷۳) جو کچھ بھائی گیا ہے سو وہاں پائے گا

اس مثنوی کی ایک اہمیت یہ ہے کہ اس میں تاریخی واقعات کو سند ،
تاریخ ، دن اور فوجی سرداروں کے صحیح ناموں کے ساتھ بیان کیا گیا ہے ۔
اس اعتبار سے یہ ایک معتبر ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے ۔ دوسرے زبان و بیان
کے لحاظ سے یہ مثنوی (جنگ نامہ) اس مرتبہ ہوئی دکنی ادبی روایت کا ایک
حصہ ہے ، جو الہا رھوئیں حدی کے اوائل تک انہی نظر آ رہی ہے اور جلد ہی
شمال و جنوب کی ادبی روایت کے ایک ہو جانے کے ساتھ ، نظروں سے اوجھل
ہونے والی ہے ۔ دوسرے یہ ایک مربوط مثنوی ہے جس میں مصنف نے واقعات ،
میدانِ جنگ کے نقشے اور فوجوں کے کوچ کو شاعرانہ جذبات کے ساتھ پیش
کیا ہے ۔ معاصر تاریخی واقعات کو شاعری میں بیان کرنا کوئی آسان کام نہیں
لہا اور غضنفر حسین نے اپنی مخصوص دکنی روایت میں ، آج سے تقریباً پونے
تین سو سال پہلے ، اسے خاصی پرمندی سے انجام دیا ہے ۔

مید زاهد ثنا ایک اور عہدوں الاحوال شاعر ہیں جنہوں نے ہائی پت کی
تیسری جنگ کو موضوعِ سخن بنا کر ، ۱۱۱۹ھ اشعار پر مشتمل ”وقائع ثنا“
کے نام سے ایک رزم نامہ ۱۱۱۷ھ اور ۱۱۱۸ھ (۱۷۰۷ء اور ۱۷۰۸ء) کے درمیان
لکھا ۔ مید زاهد ثنا قصہ گراوی اند آباد کے رہنے والے تھے ۔ مثنوی میں اپنا

قام ، قلعہ ، وطن اور خاندان اس طرح بیان کیا ہے :

مصنف کا ”سن نام جو ٹاٹنا“ اسم زاہد ہے اور قلعہ ٹٹا
 ہے سادات کا گھر ہی خادماں او پستین سے ہے گمراہی سکن
 موضوع اور تاریخ تصنیف کا ذکر ان اشعار میں کیا ہے :

سنو عرض میری اے صاحب گال
 حدیثہ سخن کا ہوں میں نونال

کہا جنگ میں شاہ دران کی
 خلیفہ نبی ظفر سبحان کی
 کہا نظم در رختہ بیت پا
 حقیقت تمام ، ابتدا ، انتہا
 سنا تھا جو کچھ اور آنکھوں دکھا
 جدا گر حقیقت و واقع لکھا
 تھی سن ہجران سینہ نامدار

(۵۱۱۷۳)

ہزار اور صد اور ہفتاد چار
 گرو سید جو تم وقائع ٹٹا
 کہیں بیت کے بیچ دیکھو خطا
 بخوش روز شبہ بوقتِ شعر
 و در چار سن شاہ عالی کہہ
 نئے ہجرت کے سن باز ہفتاد و شش

(۵۱۱۷۶)

او تاریخ شعبان کی بھی دو شش
 ٹٹا نے کہا یہ وقائع تمام
 بد نیں ہر درود و سلام

”وقائع ٹٹا“ کی اہمیت یہ ہے کہ یہ اسی سال لکھی جانی شروع ہوں جس
 سال جنگِ ہانی بت لڑی گئی ۔ اس میں وہ واقعات بیان کیے گئے ہیں جو مصنف
 نے خود دیکھے یا سنے تھے اور یہ وہ واقعات ہیں جو کسی تاریخ میں اس تفصیل
 سے نہیں ملتے ۔ اس اعتبار سے یہ ایک معتبر ، معاصر تاریخی ماخذ کی حیثیت
 رکھتی ہے ۔ ہانی بت کی پسری جنگ وہ آخری جنگ ہے جس نے ایک طرف
 مرہٹہ قوت و اقتدار کو ختم کر دیا اور دوسری طرف مغلیہ سلطنت بھی ایسی
 کمزور پڑی کہ انگریز برعظیم پر تیزی کے ساتھ اپنا اثر و اتدار جانے میں

کتاب ہونے لگے ۔

مثنوی کی روایت کے مطابق ”وقائع ثنائت“ حمد سے شروع ہونے اور
نعت ، منقبت چہار پار و ائمہ معصومین کے بعد سبب تالیف بیان کیا گیا ہے
جس میں مصنف نے اپنا نام ، وطن اور سال تصنیف وغیرہ پر روشنی ڈالی ہے ۔
اس کے بعد وقائع شروع ہوتے ہیں جنہیں سات حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور
ہر حصے کے تحت واقعات جنگ بیان کیے گئے ہیں :

وقائع اول : در صفت ثنائت و عملداری او ۔ در تغیر کردن ملہار از ہندوستان ۔
بحال شدن جہنکو و جنگ نمودن جہنکو در سکر تال ۔

وقائع دوم : فرستادن ابلیجی غازی الدین خان بطرف شاہ درانی ۔ جواب آوردن
ابلیجی و رغبت شدن غازی الدین خان از بادشاہ برائے شجاع الدولہ
چادر بنابر صلح نجیب خان و جہنکو در سکر تال ۔

وقائع سوم : متوجہ شدن ظہر سبحانی خلیفۃ الرحمانی احمد شاہ درانی بطری
ہندوستان ۔

وقائع چہارم : شنیدن وزیر (عبد الملک غازی الدین خان) آمدن شاہ درانی و
مصلحت کردن با مصاحبان خود و گشتن بادشاہ عالمگیر
ثانی را ۔

وقائع پنجم : شنیدن راؤ جہنکو آمد آمد شاہ درانی و مقابل شدن میدان ترنال
در شاہ جہان آباد و شکست خوردن جہنکو و غازی الدین خان
و غارت شدن شاہ جہان آباد ۔

فہمہ جمل خان مرحوم نے کتابی ہندوستانی الہ آباد کے اکتوبر ۱۹۳۳ء ، جلد
۴۰ شمارہ ۴ میں اس غلطی کے بارے میں ایک طویل تعارف مضمون لکھا
تھا جس سے ہم نے استفادہ کیا ہے ۔ اس مضمون میں فاضل مقالہ لکھنے
بتایا ہے کہ یہ غلطی انہیں اپنے وطن قصبہ گوتھی میں ملا تھا جو دریائے
گنگا کے کنارے کڑے اور مائک اور کے درمیان واقع ہے اور ہندوؤں کی
برائی ہستی ہے ۔ ”وقائع ثنائت“ کا ارتقاء یہ ہے ”ہمونا اللہ تعالیٰ بتاریخ دواؤدہم
ربیع الثانی سنہ ۱۰۲۰ ہجری بمطابق دہشت ہجرتی خان ، ساکن گوتھی از خط
خام میر عدلی چانسی در ہر گنہ حسن پور مقام پیاری پور متصل سرسا برائے
خطیر برخوردار ذوالفقار خان تحریر یافت ۔ بساعت لیک با تمام رسید ۔

ہر گنہ خواجہ دعا طبع دوم زانکہ من بندہ گنہ گوارم“

وقائع ششم : رسید برکاره در دکن خبر رسانیدن ناہا جیو از بزمیت جھنگو و
غازی الدین خان و روانہ شدن بھاؤ جی ویسواس راؤ بمقابلہ
شاہ درانی ۔

ولائع ہستم : برآمدن مرہٹہ از لنگر و جنگ کردن شاہ درانی و کشتہ شدن
بھاؤ ویسواس راؤ و فتح یافتن شاہ درانی ۔

”وقائع ثنا“ شاہی ہند کا پہلا معلوم رزم نامہ ہے جس میں تفصیل سے تیسری
جنگ ہانی ہت گو موضوع سخن بنایا گیا ہے ۔ ملہار راؤ ہند کا صوبیدار تھا
لیکن ناٹا نرہوسی نے اس کے بجائے جھنگو راؤ کو ہند کا صوبیدار مقرر کر دیا ۔
ملہار راؤ ہند سے واقف تھا اور ہندو مسلمان دونوں میں مقبول تھا ۔ جھنگو راؤ
ہند فطرت تھا ۔ ثنا نے اسے ج ”بہت بد ہے یہ ظفر ناکردہ کار“ کہا ہے ۔

جھنگو راؤ نے آنے ہی دلی پر حملہ کر دیا ۔ اس وقت عہد الملک غازی الدین
خان وزیر تھا اور مغلیہ سلطنت کمزور تھی ۔ اس نے صلاح گزلی اور طے پایا
کہ شمشیر و غلت کے ساتھ پنجاب کی دیوانی جھنگو راؤ کو دے دی جائے ۔
پنجاب کی دیوانی کی سند ہا کر جھنگو راؤ پنجاب کی طرف روانہ ہو گیا ۔
نجیب الدولہ نے جب مرہٹوں کے آنے کی خبر سنی تو اس نے بھی جھنگو راؤ
سے صلاح گزلی اور طے کیا کہ غازی الدین خان کو لٹل کر بخشی گری
نجیب الدولہ کو دلائی جائے ۔ باغیت کے قریب جب جھنگو راؤ نے اودھ پر
حملہ کرنے کا منصوبہ بنایا تو نجیب الدولہ وہاں سے چلا گیا اور سکرٹال کے
مقام پر مرہٹوں سے جنگ میں ہسپا ہوا ۔ شکست کے بعد اس نے احمد شاہ ابدالی
کو ہندوستان پر حملہ کرنے کی دعوت دی لیکن ابدالی نے موسم ہرسات کے
بعد آنے کے لیے کہا ۔ ادھر غازی الدین خان کو جب یہ معلوم ہوا تو اس نے
بھی زور و جواہر کے ساتھ ابدالی کو یہام بھیجا کہ آپ کے آنے کی ضرورت
اس لیے نہیں ہے کہ یہاں مراٹھے فوج اور سرداروں کے ساتھ دلدلائے پھر رہے
ہیں ۔ احمد شاہ ابدالی نے اس بات کا سخت جواب بھیجوا یا ۔ عہد الملک
غازی الدین خان نے بادشاہ سے کہا کہ اگر آپ باہر نکل کر ابدالی سے جنگ
گھڑی تو ہم اسے شکست دے دیں گے ۔ بادشاہ نے جواب دیا کہ ہمارے پاس
نہ فوج ہے نہ روپہ ۔ ہم کیسے جنگ کر سکتے ہیں ۔ ثنا نے اس بات کو مثنوی
میں جس طرح بیان کیا ہے اس سے مغلیہ سلطنت کے نہاں خاتوں کی تصویر
سامنے آتی ہے :

چہا کچھ نہیں تجھ سوں اے نور چشم
 لکھ کر تو ہی کچھ یہی ہے۔ خد و حشم
 نہ ماہی مرآت نہ چھٹا نشان
 رہے نہ مرے ہاتھ گچھال ہاں
 نہ نوبت تازے ، نہ کرنائیاں
 نہ چھانچیں نفیریں ، نہ سرقائیاں
 نہ خربری رہیں اب نہ گھوڑا لہاں
 نہ ریزو نہ لچھر نہ چھوچھکیاں
 نہیں ساتھ میرے رسالے الی
 نہ الا سہاں اور نہیں کالی
 نہ احمدی رہے ، نا رہے گرزدار
 نہ ساتھی رہے دے مثل پنج ہزار
 نہ فراتش ہیں ، اور نہیں غیمہ گاہ
 نہیں ساتھ مردانہ جنگی سپاہ
 نہ لشکر کہیں اب نہ اردو ہزار
 نہ ہشتال ، صراف ، نہ یلدار
 نہ آمد کہن کی نہ گنجینہ ہر
 رہے نہ مرے ساتھ صندوق زر
 ابھے طالع میرے بھنے ہاہ کل
 ہوئے سنگ سوں سنگ یہی سنگ دل
 جواہر گئے انہی بھر گہاں کون
 چلے سون دوپائے عبات کون
 رہا نہ مرے ساتھ کچھ ساز سوں
 بہ دو گوش و بینی گہاں جا سکوں
 بہ مغلی سوں کئی روٹھ گھروں
 چہتر تخت گیا لے میں سر پر دھروں
 اگر مرضی ہے تیری اب خواہ خواہ
 ہڑوہ باہر اب چھوڑ آرام گاہ
 خلق دیکھ میری بلند انوری
 گزری گے بہت ریش غندی تری

گروں کے اہل میں یہ سب لیلِ غالب
وزیر نے گھسا بادشاہ کا یہ حال

بادشاہ نے یہ کہہ کر اٹھ کر دیا لیکن غازی الدین خان عہد الملک کو
مرہٹوں کے ساتھ مل کر احمد شاہ ابدالی سے جنگ گزرنے کا اختیار دے دیا ۔
عہد الملک دہلی سے شاہدہ آہا ۔ وہاں سے فرخ لکر ڈیرہ گیا ۔ نجیب خان نے
شجاع الدولہ سے مدد مانگی ۔ شجاع الدولہ نے مرہٹوں کو صلاح کا یہ کام بھیجا
اور جھنکو راؤ کو اس بات پر راضی کر لیا کہ وہ لاہور کی طرف روانہ ہو جائے
تاکہ وہیں احمد شاہ ابدالی کا مقابلہ کر سکے ۔ جیسے ہی احمد شاہ ابدالی نے
الک ہار کیا مرہٹوں سے اس کا مقابلہ ہوا جس میں مرہٹوں کو شکست ہوئی ۔
ادھر بادشاہ کو احمد شاہ ابدالی کے آنے کی خبر ملی تو وہ یہ سوچ کر خوش
ہوا کہ اب غازی الدین خان سے اسے نجات مل جائے گی ۔ غازی الدین خان نے ،
جو اس خبر سے پریشان تھا ، بادشاہ سے کہا کہ پہلے روہیلوں کا قلع فتح
کر دیا جائے تاکہ پھر مرہٹوں کو ساتھ لے کر ابدالی کا مقابلہ کیا جا سکے
لیکن بادشاہ نے کہا :

مری بات نہ مانو جانو تمہیں شہنشاہ سون لڑنے کی طاقت نہیں
اکیلا کوئی فوج گوں موڑتا کہوں یک چنہ بھاڑ گوں پھوڑتا

غازی الدین خان نے بادشاہ کا یہ جواب سنا تو طے کیا کہ اب اس کا لٹے
ہی کو راستے سے ہٹا دینا مناسب ہے ۔ ایک دن اس نے بادشاہ کو بتایا کہ
خراسان سے دو خدا رمیدہ قبیلے آئے ہیں ۔ ان سے چل کر دعا کے لیے کہتے کہ
کسی طرح احمد شاہ ابدالی کی ہلا کر جائے ۔ بادشاہ جو مزاجاً ظہیر پرست
تھا ، راضی ہو گیا ۔ نہا دعو کر وضو کیا اور گزٹلہ پہنچا ۔ قلعہ کے بادشاہ
کا استقبال کیا اور ذرا سی دیر بعد خنجر سے ہلاک کر کے اسے فصیل سے باہر
پھینک دیا ۔ اس کے بعد غازی الدین خان نے جہاندار شاہ کے ہوتے کو
شاہ جہان ٹالی کے لقب سے تخت پر بٹھا دیا اور خود دہلی سے سکرتال آ گیا ۔
راؤ جھنکو نے اس کی پیشوائی کی ۔ ادھر سے اہالیوں کی فوج بھی آ گئی ۔
زبردست مقابلہ ہوا اور مرہٹوں کو پھر شکست کا منہ دیکھنا پڑا ۔ غازی الدین
خان نے مرہٹوں کو دلی چلنے کا مشورہ دیا ۔ ان کا تعاقب کرتے ہوئے احمد
شاہ ابدالی کی فوج بھی دلی پہنچ گئی اور شہر میں گھسی کر وہ قتل عام کیا کہ
اہلِ دہلی لادر شاہ کو بھول گئے ۔ احمد شاہ ابدالی کو خبر ملی کہ اب جھنکو
اور ملہار راؤ نے قارولوں میں ڈیرہ ڈالا ہے ۔ وہ وہاں پہنچا اور اس جنگ میں بھی

سراشوں کو شکست ہوئی ۔ پشوا کو جب معلوم ہوا کہ جھنکو راؤ کو شکست ہو گئی ہے اور وزیر نے بادشاہ کو قتل کر دیا ہے تو وہ رنج و غم کے ساتھ طیش میں آ گیا اور اپنے بھائی بھاؤ کو ، اپنے فرزند پشوا ویسواس راؤ کے ساتھ ، مقابلے کے لیے روانہ کیا ۔ غازی الدین خان نے شاہ جہان ثانی کو قید کر دیا اور عالی گہر کو تخت پر بٹھا دیا ۔ سراشوں نے گنج پورہ پہنچ کر ابراہیم خان گارڈی کے توپ خانے سے نطش شاہ صمد خان کو ہلاک کر دیا اور ایک سردار نجاہ خان کو گرفتار کر لیا ۔ احمد شاہ ابدالی نے یہ خبر سنی تو غم و غصہ کے ساتھ دریائے جمنا کو پار کیا ۔ ادھر بھاؤ ، ویسواس راؤ اور ابراہیم خان گارڈی نے ملے کیا کہ آج کو ایک پڑا لنگر بنا کر گھیرا جائے اور توپ خانے کی مار دی جائے ۔ یہ لنگر پانی بہت اور گویانہ کے درمیان بنایا گیا ۔ کئی روز تک دونوں طرف سے گولہ باری ہوئی رہی ۔ چونکہ سراشے لنگر کے اندر محصور ہو گئے تھے اس لیے کچھ روز بعد رسد بند ہو گئی ، آدمی اور جانور بھوکوں مرنے لگے اور یہ حالت ہو گئی :

دیکھیں خراب میں لقمہ دہتا کوئی	جو جاگے تو بے مشت خاکی ہوئی
سجھ خواب کون اب بہت روئے	اس حسرت میں جان کو گھوونے
ہوئے کہنے بے آب و دانہ فنا	ٹڑپتے بڑے جو دہے ما لٹا
کہا لوگوں نے بھاؤ بھائی میں	نہیں طاقت اب بے نوائی میں
اکر مرنا ہے تو نکل کر مرو	نہیں کوچ کر شہر دیلی چلو

سراشے لنگر سے باہر آنے ، زبردست رن پڑا ، سراشوں کو شکست ہوئی اور دو لاکھ آدمی مارے گئے ۔ احمد شاہ ابدالی نے سجدۂ شکر ادا کیا اور ملک کا انتظام کر کے ولایت واپس چلا گیا ۔

یہ ہے ان واقعات کا خلاصہ جو 'توابع ثناء' میں بیان کیے گئے ہیں ۔ ادبی لحاظ سے اس کی زبان روزمرہ کی عام زبان ہے ۔ اس میں موضوع کے پھیلاؤ کے باوجود عربی و فارسی کے ادق و مشکل الفاظ استعمال نہیں ہوئے ہیں ۔ معلوم ہوتا ہے کہ مصنف اس واقعے سے شدت سے متاثر ہے اس لیے اس کے بیان میں جوش و روانی ہے ۔ اس رزم قلمی کے اظہار بیان میں ایک ایسا آہنگ ہے کہ ہر اثر انداز سے محفل میں بڑھ کر ستایا جا سکتا ہے ۔ ساری مشوی کا آہنگ اور لہجہ موضوع سے مناسبت رکھتا ہے ۔ 'توابع ثناء' میں چونکہ برصغیر کی ایک تاریخ ساز جنگ کو بیان کیا گیا ہے اس لیے اس کے مزاج پر ہندوستانی غالب ہے ۔ چیزوں کے نام ، آلات جنگ اور ساز و سامان کے وہی نام دیے گئے ہیں جو

اس وقت مروج و عام تھے - پوری مثنوی کے اسلوب پر اردو میں حاوی ہے -
 نانا نے جہاں رزم کے نقشے بنائے ہیں اور ان کے بیان پر توجہ دی ہے وہاں ہزم
 کا نقشہ بھی ملے گا - راء جھٹکونے پنجاب فتح کر لیا ہے اور اس
 فتح کی خوشی میں جشن منایا جا رہا ہے - اس کا اظہار نانا یوں کرتے ہیں :

بٹھے جشن میں بہت آرام سون
 او جا مے کا شیشہ و ساغر لیا
 الایں ہنسنا ساڑھا راگنی
 کوئی دھندھیں، ڈھولکیں، جھنجھنوں
 گھوٹی ٹال سردنگ سپور سورجنگ
 چھوڑیں مکھ اوپر زلف کی لاگنی
 لیا شب نے گرہا سورج کی پناہ
 ندی پہ چل درمیان دو گروہ
 چمکنا زمرہ و پیرا چنی
 کسرلیوں بھی غوب سون ٹکا
 گویا مشعل ماہ تارہ ہوا
 او ہازن میں ہازب چوراسیاں
 نمودار تھا قوس پر آفتاب
 کنول میں چھپے بیگان سیاہ مار
 سبہ زاغ بیٹھا کستان پر
 شفق نے لیا دیکھ کر منہ چھپا
 گویا رات کون شعلہ آگشیں

کی خاطر جمع ملک کے کام سون
 گھبرا میرے غامضے مصاحب بلا
 بلا اب چو ہیں مطرب دکھنی
 گھوٹی لے گھانہ رہا ارغسون
 گھوٹی دل، دوتارہ، کوٹی چترنگ
 ہوا رانہ سب چلیں گنجنی
 گوشتہ او شانہ کر خوب موئے سیاہ
 رکھا فرق لازکی ہر با کواہ
 پن سر اوپر سور اور سورا
 پن بالیاں اور لیکا سجا
 ایسا زیب رخ گوشوارہ ہوا
 سجا بازو بند اور جھانگیریاں
 لکھیا ہشامی میں غزلہ شباب
 کھینچا آنکھوں میں سرمہ دلپالہ دار
 رکھا غالی مشکیں زقندان پر
 گیا سرخ ہاتھوں کو مہندی رچا
 پن زر و زبور جھمک کر چلیں

اس مثنوی کی زبان اٹھنے دور کی نمائندہ زبان ہے - اس میں اظہار کی
 رچاوت بھی ہے اور شاعرانہ حسن بیان بھی - وہ الفاظ جیسے کون، او،
 منیں، سون، گدھیں، تسیں وغیرہ آج متروک ہو گئے ہیں لیکن اس زمانے میں یہ
 معیاری اور لکھائی زبان کا حصہ تھے - "وقائع نانا" اس دور کی ایک قابل ذکر
 مثنوی ہے جس میں ایک طرف اس ہلت کا پتا چلتا ہے کہ اردو میں وسیع موضوعات
 کو بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی تھی اور دوسری طرف اس کا ایک ادبی
 معیار بھی مقرر ہو گیا تھا اسی لیے سوا دو سو سال بعد آج بھی اس مثنوی سے
 لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے - "وقائع نانا" اردو زبان کے گئے چنے چند رزم ناموں

میں اپنی ساخت ، واقعات کی ترتیب اور انداز بیان کی وجہ سے اس دور کی ایک قابل ذکر تصنیف ہے ۔

اس دور کے ادب کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو ادب نے نہ صرف اس دور کی زندگی کی ترویج کی ہے بلکہ اس کی روح کے نیاں خاتون کو بھی آئینہ دکھایا ہے ۔ یہی کام اس دور میں جعفر زنتی نے انجام دیا ۔

حواشی

- ۱۔ تاریخ ادب اردو (جلد اول) : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۳۳۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء ۔
- ۲۔ جنگ نامہ عالم علی شاہ : غضنفر حسین ، مرتبہ مولوی عبدالحق ، العین ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۲ء ۔
- ۳۔ لیٹر سفلز : ولیم ارون ، ص ۳۹ - ۶۰ ، مرتبہ جادو لائٹ سرکار ، یونیورسٹی پریس لاہور ۔



طنز و ہجو کی روایت : جعفر زٹلی

شمال میں سترھویں صدی کے آخر اور الہاویں صدی کے شروع کا پہلا بھرپور شاعر مرزا بد جعفر ہے جو اپنی روایت کا غود ہی خالق ہے اور خود ہی خام ۔ جعفر نے طنز و ہجو سے اپنے دور کے روح و مزاج کی ایسی توجہاتی کی کہ پورے تین سو سال کا عرصہ گزر جانے کے باوجود اس کا نام آج بھی زندہ ہے ۔

مرزا بد جعفر نے ، جو عرف عام میں جعفر زٹلی (م ۱۱۲۵/۵-۱۲۱۰ع) کے نام سے موسوم ہے ، جب شاعری شروع کی تو مقلد تہذیب کی آکالی ، بظاہر ثابت و سالم نظر آنے کے باوجود ، الفر سے ٹوٹ رہی تھی ۔ انسانیت اور محبت و غلوں کے دشمنی بوسیلہ ہو رہے تھے ۔ شر ، فساد اور بغاوت کے ہادل گہرے کھڑے تھے ۔ عدل و اعتدال معاشرے سے رغبت ہو رہا تھا ۔ شمشیر و سنان ، اور طاؤس و رباب کے درمیان توازن ختم ہو رہا تھا ۔ بیرونی طاقتیں برعظیم کے ساحلوں پر قدم جا رہی تھیں اور شمالی سرحدوں پر موقع کی لاک میں تھیں ۔ معاشرتی رشتے بکھر رہے تھے اور صلاحیت بھٹے کپڑوں پھل چل رہی تھی اور مکاری و عیاری ، خدام کی جمعیت کے ساتھ ، ہانکی میں سوار معاشرے میں اہمیت حاصل کر رہی تھی ۔ تہذیب کے اس موڑ پر انسان کے تین روپے ہو سکتے ہیں ۔ ایک یہ کہ وہ بھی اسی رنگ میں رنگ جائے اور غارش زندہ گھٹے کو سنہری جھول کے ساتھ نعل کے گدے پر بٹھائے رکھے اور ”کامیاب“ زندگی بسر کرنے کے لیے منفی قوتوں ، بد معاشریوں اور بے ایمانیوں کو فروغ نہات بتائے ۔

دوسرا رویہ یہ ہو سکتا ہے کہ ان برائیوں کو برا سمجھ کر ترکہ تعلق کا رویہ اختیار کر لے ۔ تیسرا یہ ہو سکتا ہے کہ ان قوتوں کا مقابلہ کرے اور سچائی کا علم بلند رکھے ۔ شاہ ولی اللہ نے اس دور میں یہی رویہ اختیار کیا ۔ جعفر بھی اسی تیسرے روپے کا انسان ہے جو اس دور میں معاشرے اور اس کے بگڑے ہوئے افراد کو کانٹے ، بھنبھوڑنے ، زخمی کرنے اور الہیں ان کی اصل

شکل دکھانے کا کام کر رہا ہے۔ جعفر نے معاشرے سے سنبھوتا نہیں کیا بلکہ طنز و ہجو کی تلوار سے اس معاشرے کے رویوں پر، اس کی سکاویوں، عباریوں اور منافقتوں پر گہرا وار کیا۔ ایک ایسے دور میں ہجو، ہزل اور طنز ہی وہ ذریعہ ہے جس سے منافقت کے چہرے سے نقاب اٹھا کر معاشرے کو آئینہ دکھایا جا سکتا ہے۔

جعفر کے حالاتِ زندگی کسی تذکرے یا تصنیف میں نہیں ملتے۔ لکھت الشعرا، مخزن لکات، چمنستان شعرا، تذکرۃ شورش، تذکرۃ میر حسن اور مجموعہ "نثر وغیرہ" میں جو حالات درج ہیں وہ بہت مختصر ہیں اور ان سے صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ جعفر، جعفر زئی کے نام سے مشہور تھا۔ نادرۃً زمان اور اعجازیہ دوران تھا، زبانِ گزیدہ رکھتا تھا۔^۱ قائم نے لکھا ہے کہ "سطن وری کی بنیاد زیادہ تر ہزل پر تھی، اس بنا پر وہ زئی کہلانے لگا تھا اور اسی باعث اس کے کلام نے عوام میں مقبولیت حاصل کر لی تھی۔"^۲ شفیق اورنگ آبادی نے لکھا ہے کہ "سنہ ۱۰۵۷ھ اور شوخ مزاج آدمی تھا۔۔۔۔ اس کے اشعار مشہور عالم اور محتاج تحریر نہیں ہیں۔ مضامین صاف اور روزمرہ کے مطابق ہوتے تھے۔" ہد اعظم بادشاہ کا قول تھا کہ اگر جعفر زئی نہ کہتا تو ملک الشعرا کا دوچہ ہاتا۔ یقیناً اس کے روزمرہ کا انداز جذباتانہ طرز رکھتا ہے۔۔۔۔ اس کے وقائع اور رقعات مشہور آفاق ہیں۔"^۳ شورش نے لکھا ہے "ساکن شاہ جہاں آباد۔۔۔ اپنا نانی نہیں رکھتا تھا۔ استعدادِ درست رکھتا تھا۔ اس فن میں اپنے وقت کا کامل ہو گیا تھا۔"^۴ فرخ سیر کا سکھ لکھنے پر "بادشاہ کا مزاج بروس ہوا۔ ان کو جنت بھجوا دیا۔"^۵ مجموعہ "نثر میں لکھا ہے کہ "جعفر زئی سادات لالہول میں سے تھا، طبع رسا رکھتا تھا۔"^۶ روز روشن میں لکھا ہے کہ "مردے مزاج و ہزل و ذی علم و مؤویں طبع از لواجہ دہلی بود۔"^۷ صرف یہ حالات ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ناولوں کا رہنے والا تھا اور دہلی میں مدت سے سکونت رکھتا تھا۔ ذی علم و مؤویں طبع تھا۔ اپنے فن میں نادرۃً زمان تھا اور اس کا کلام عالمگیر و مشہور تھا۔ زئی نہ کہتا تو ملک الشعرا ہوتا۔ اس کا طرزِ علیحدہ و منفرد ہے۔ اس نے نظم اور نثر دونوں میں اپنے جوہر کا کمال دکھایا ہے۔ انیسویں صدی کے آخر میں "زر جعفری"^۸ کے نام سے جو کتاب شائع ہوئی تھی اس میں جعفر کے کلیات کو سامنے رکھ کر محض قصہ کہانیوں کے خالی بیج لڑائے گئے ہیں۔ جعفر کا پورا نام ہد جعفر تھا۔ وہ میر نہیں میرزا تھے جیسا کہ اس مثنوی سے ظاہر ہوتا ہے جو جعفر نے "کشتنادر میرزا جعفر"

کے نام سے اپنی بیوی کی ہجو میں لکھی تھی۔

مرزا محمد جعفر خود کو بھی جعفر زلی کے نام سے موسوم کرتے ہیں جیسا کہ اکثر اشعار اور رقعاتِ نثر سے معلوم ہوتا ہے :

گشتِ جعفر زلی در بہنور افتادہ است

”ڈہکوں ڈہکوں میں گند از یک توجہ ہار گن (عرضداشت)

غریب، عاجز مسکین زلی ام جعفر

بزار شکر گہ زور و لہ زہرہ دارم من

(ابیات نامہ بے جہرہ داری)

”مفسر ہکرنگ جعفر زلی آنکہ چند دام از پر گنتہ گنرا آباد حال اسلام آباد در چراگہ فدوی تنخواہ بود۔“ (عرضداشت)

معمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ”اورنگ زیب کی تخت نشینی اور میر جعفر کی ولادت ایک ہی سال کے واقعے ہیں۔“ لیکن اس کا کوئی ثبوت ہم نہیں پہنچا۔ مرزا جعفر کے دور کا تعین کرنے کے لیے ہماری نظر ”تکلیات جعفر زلی“ کے اس قطعے پر پڑتی ہے :

میاں دانش آمد، بہ ہندوستان چو زاع زیاں کھڑ در بوستان

من اورا بہ شیرے چہ نسبت کنم گنجا سر گنجا کاند لے دوستان

”سرور آزاد“ میں آزاد ہنگراسی نے لکھا ہے کہ دانش کا نام میر رضی بن

ابو تراب رضوی شہیدی تھا۔ شاہ جہاں کے عہد میں اپنے والد کے ساتھ

ہندوستان آیا اور ۱۰۶۵ھ/۵۵-۱۶۵۸ع میں شاہ جہاں کے دربار میں تعینہ ہوا

گھر کے دو ہزار روپے صلہ پایا۔ کچھ عرصے بعد شاہزادہ دارا شکوہ کا ملازم

ہو گیا اور شاہزادہ ایک شعر سن کر اتنا خوش ہوا کہ ایک لاکھ روپیہ مرحمت

فرمایا۔ دانش شاہزادہ محمد شجاع کے ساتھ بنگالہ میں بھی رہا۔ وہاں سے حیدر آباد

دکن چلا گیا اور عبدالقہ قطب شاہ سے وابستہ ہو گیا۔ ۱۰۷۲ھ/۱۶۶۱-۱۶۶۲ع میں

عبدالقہ قطب شاہ نے اسے اپنا نائب الزیارت مقرر کر کے روضہ رضویہ کی زیارت

کے لیے روانہ کیا۔ ۱۰۷۶ھ/۱۶۶۵-۱۶۶۶ع میں وفات پائی۔ ان حالات سے اندازہ

ہوتا ہے کہ جعفر کا یہ قطعہ ۱۰۶۵ھ اور ۱۰۷۲ھ (۱۶۵۸ اور ۱۶۶۲ع) کے

درمیان لکھا گیا ہوگا اور اس وقت وہ جوان ہوگا۔ اورنگ زیب کی تخت نشینی

۱۰۶۸ھ/۱۶۵۸ع کا واقعہ ہے اس لیے یہ کہنا کہ جعفر کی پیدائش اور اورنگ زیب

کی تخت نشینی ایک ہی سال کے واقعے ہیں کسی طرح صحیح نہیں ہے۔

جعفر کے دور حیات کا تعین چند اور قطعات وغیرہ سے بھی ہوتا ہے۔

”کلیات جعفر زلی“ میں ”تاریخ اہد خانی“ کے عنوان سے چار مصرعوں کا یہ قطعہ ملتا ہے :

چو اہد خانی آمد بسوعلی را کہ پست از شوم طبعی سخت مدبرک
بشاریح خطابی خانی او بگوشر دل خرد گستا ”چغل سگ“
چغل سگ سے ۱۱۱۳ھ برآمد ہوتے ہیں۔

کلیات میں ایک سجع ، اورنگ زیب کے تیسرے بیٹے اعظم شاہ کی مدح میں بھی ملتا ہے :

تکین سلیمان کہ قائمہ بود ہمیں اسم اعظم برو گندہ بود
اورنگ زیب عالمگیر کی وفات پر بھی اس نے ایک قطعہ تاریخ وفات لکھا :
شام اورنگ زیب عالمگیر بود قدسی سرشت از لیلی
گفت تاریخ رحلتش جعفر بادشاہ چشت از لیلی
آخری مصرع سے ۱۱۱۸ھ/۱۷۰۷ء برآمد ہوتے ہیں :

کلیات میں بچو بہادر شاہ کے نام سے بھی ایک قطعہ ملتا ہے :
اے شام زان تاج شہان بر سر تو باجوج و ماجوج بود لشکر تو
آسار نہایت ز جہیت آشکار دچال توئی و خان خانان خرم تو
ایک اور نظم ”گاندو نامہ“ میں یہ شعر ملتا ہے :

بادشاہی ہے بہادر شاہ کی بن بنا کر کند مرزا گھیلے

بہادر شاہ کی بادشاہی ۱۱۱۸ھ سے ۱۱۲۳ھ (۱۷۰۷ء سے ۱۷۱۲ء) تک رہی۔ کلیات میں خان جہاں بہادر کو کلتاش کی ایک بھو ملتی ہے۔ یہ ایک عالمگیری سردار تھا جس نے ۱۱۰۹ھ/۱۶۹۷-۹۸ء میں وفات پائی۔ کلیات میں ”بچو شاکر خان فوج دار“ کے نام سے ایک نظم ملتی ہے۔ نواب شاکر خان کو اورنگ زیب نے ۱۱۱۰ھ/۱۶۹۸-۹۹ء میں حکومت شاہ جہاں آباد سے سرفراز کیا تھا اور بدلے میں چند قزاق تاریخ لکھ کر نواب کی خدمت میں بھیجے تھے جن سے ۱۱۱۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ۱۳ کلیات میں روح اللہ خان کا ذکر بھی آتا ہے جن کا سال وفات ۱۱۰۳ھ/۱۶۹۱-۹۲ء ہے۔ ۱۴ فرخ میر نے قنت پر بیٹھنے ہی ، میر جملہ کے مشورے پر ، مخالف کروہ کے بہت سے نوگوں کو قتل کرادیا تھا جن میں سعد اللہ خان ، ہدایت کشی ، میدی قاسم ، شاہ قدرت اللہ الہ آبادی اور ذوالفقار خان امیر الاسراء شامل تھے۔ ذوالفقار خان کے دیوان میں چند کی زبان گھنوا دی تھی۔ جہاندار شاہ کے بڑے بیٹے عزالدین کو ،

جد اعظم شاہ کے بیٹے والا تبار کو اور اپنے چھوٹے بھائی بابوں بخت کو ، جس کی عمر دس سال تھی ، اندھا کر دیا تھا ۔ کچھ عرصے بعد شادمان خواص اور جعفر زلی کو بھی نئی بادشاہت کی تحنیک پر قتل کروا دیا ۔ ۱۵۔ زیادہ تر لوگ تسمہ گشتی سے ہلاک کرائے گئے ۔ ۱۶۔ اس سے سارے شہر میں غم و غصہ اور خوف و ہراس پھیل گیا ۔ جعفر زلی بھی اس قتل عام کا عینی شاہد تھا ۔ فرخ میر کے نام کا سکھ جب مسکوک ہوا تو اس پر یہ شعر لکھا گیا :

سکہ زد از فضل حق بر سیم و زر بادشاہِ بحر و بر فرخ سیر۱
جعفر زلی نے اس کے جواب میں یہ ”سکتہ“ لکھ کر اپنے غم و غصہ کا اظہار کیا :

سکتہ زد بر گندم و موٹہ و مٹر بادشاہے تسمہ گشت فرخ سیر
یہ شعر جیسے ہی جعفر زلی کے منہ سے نکلا لوگوں کے جذبات کد-ترجان بن کر مشہور ہو گیا ۔ بادشاہ کو خبر پہنچی تو اسے بھی قتل کروا دیا ۔ ایک بیاض ۱۸ میں جعفر زلی کی یہ تاریخ وفات ملتی ہے :

چو جعفر زلی قتل شد خاک شد
خرد گفت ”غص کم جہاں پاک شد“

لیکن اس سے ۱۱۰۶ھ/۱۶۹۵-۱۶۹۸ع برآمد ہوتے ہیں اور محولہ بالا شواہد کی روشنی میں یہ تاریخ برگز صحیح نہیں ہو سکتی ۔ ایک اور بیاض ۱۹ میں یہ قطعہ ”تاریخ وفات ملتا ہے :

چھوٹے سب با وفا جیون کے سالی لگی تن من میں اب ویتاک کی آگ
”حویلی“ چھوڑا ، یو بولا زلی ”الدجیری گورو میں لٹکن لگے پاک“

(۱۱۸۹ - ۶۳ = ۵۱۱۲۵ھ)

چوتھے مصرعے سے ۱۱۸۹ھ نکلتے ہیں ۔ اس میں سے حویلی کے ۶۳ نکالتے سے سنہ وفات ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ع برآمد ہوتے ہیں ۔ شورش نے لکھا ہے کہ عہد فرخ میر میں ایک شعر کہنے پر قتل کروا دیا گیا تھا ۔ ۲۰ جعفر نے لمبی عمر پائی ۔ ایک قطعے میں خود اپنی عمر ۶۰ سال بتاتی ہے :

جعفر یہ لہو و لہو جہاں عمر باغیہ
یک دم بہ فکر توشہ عطیئی نہ ساختہ
در عمر شصت سال دو زن کردہ باطلے
ہست این مثل قدیم کہ یک گز دو لاغیہ

ان حوالوں سے جعفر زلی کے دور کا کسی حد تک تعین ہو جاتا ہے کہ وہ شاہ جہان کے آخری دور میں جوان تھا۔ شاعری کرتا تھا اور فرخ سیر کے دور میں ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۲ء میں قتل ہوا۔

مرزا ہد جعفر زلی ذہین، طباع، تیز مزاج، حاضر جواب اور اکڑنوں والے انسان تھے۔ زبان میں ایسی کٹ گتہ جس پر چل گئی لکڑے لکڑے کر دیا۔ قادر الکلام ایسا کہ جس بات کو جس طرح چاہا ادا کر دیا۔ قوت اختراع ایسی کہ اظہار بیان کے لیے بے شمار نئے الفاظ و تراکیب وضع کر ڈالیں۔ بیدل کے دوست و معاصر ہندران داس خوش گو نے لکھا ہے کہ :

ایک رات جعفر زلی، جو اپنے دور کا بچو نگار اور فعلی گو تھا، ان (بیدل) کی تعریف میں ایک مثنوی کہہ کر لایا۔ ابھی یہ پہلا مصرع ہی ”جد فیضی چہ عرف بہ بیش تو بیش“ پڑھا تھا کہ (بیدل نے) فرمایا ”آپ نے بڑا کرم کیا کہ تشریف لائے۔ ہم فقیر بیدل ہیں۔ ہمیں یہ حق نہیں پہنچتا کہ ایسی حکایات سنیں جو استادوں کے حق میں گہیں جائیں۔ جب سے دو لٹریاں نکال کر اپنے مداح کو عنایت کیں اور خاموش ہو گئے۔ حاضرین مجلس نے بشمول نقیر خوش گو ہر چند گزارش کی کہ اگر آپ اجازت دیں تو وہ اس کا مصرع نئی پڑھے جس سے ہنا چلے کہ لفظ بیش کا قلابہ اس نے کیا نظم کیا ہے مگر قبول نہ کیا گیا۔“^{۲۱}

میر حسن نے لکھا ہے کہ ایک روز بیدل کے ہاں گئے۔ میرزا شمر گونے میں سہمک لٹے۔ متوجہ نہ ہوئے۔ مرزا جعفر نے پوچھا کہ صاحب و قبلہ کون سا مصرع فرمایا ہے۔ بیدل نے کہا :

ع لالہ بر سینہ داغ چون دارد

جعفر نے کہا اس میں کامل کی گتہ بات ہے اور برجسہ یہ مصرع پڑھا :

ع چو بکے سبز زلف کون دارد^{۲۲}

صفیق نے لکھا ہے کہ یہ ایک سچ ”ہد اشرف“ نام کے کسی شخص کے لیے لکھا :

ع ہد اشرف پیغمبران است

ہد اشرف نے توجہ نہ دی۔ جعفر نے دل برداشتہ ہو کر یہ مصرع کہا :

ع نہ این اشرف کہ مردود زمان است^{۲۳}

نظر انشاء بیگم خان جہان بادر کی پڑی نہیں۔ جعفر نے متعدد اشعار لکھ کر بھیجے۔ نواب زادی نے دیوان کو حکم دیا کہ مرزا جعفر کو پس

روئے دے دے جائیں۔ دیوان کی ٹیٹ میں فتور آگیا اور ۳۰ کے بجائے پانچ روئے تھا دے۔ جعفر کو بتا چلا تو فتح خان کی بھو اور فخر النساء بیگم کی مدح میں یہ نظم لکھا :

جو میں نے مدح بیگم کی بنائی لکھی اور جائے گھر میں پڑھ سنائی
 زچہ دھرماتما کا شکر بٹھی سخی دانا پادر کی ہے بٹھی
 زعیمت مریم و بلقیسہ ثانی خدا کے لاؤں کی عاشق دیوانی
 دلائے تیس لیکن پانچ لکھے الہی فتح خان کی کالج لکھے
 جعفر دکن میں شہزادہ کام بخش کے سواروں میں شامل تھے اور سورجیل کی
 خدمت پر مامور تھے۔ جعفر اس خدمت سے تنگ آگئے اور بادشاہزادے سے عرض
 کی لیکن شنوائی نہ ہوئی۔ ایک نظم لکھی اور لوکری چھوڑ دی :

برخس و غاشاک اسر نوکری نزد غرد بہتر ازین نوکری
 جعفر ازین گنج اکھسی سورجیل شرم حضوری مکن اور چھوڑ چل
 نوکری چھوڑ کر شہزادہ کام بخش کی بھو لکھی :

زچہ شاعر والا گھر کام بخش کہہ عجبتر بڑ کرد و پیں و بخش
 دہر ہز یک دست بھیلانے کر دہا ٹھیل ڈفور کو پھانے کر
 فضولی مکن جعفر اکٹوں غموش کہہ حق پردہ پوش است حق پردہ پوش

نوکری چھوڑنے کے بعد مالی حالت خراب ہو گئی اور جعفر کو اس بھو کے بعد وہاں سے بھاگنا پڑا جس کا اظہار ایک نظم "مسب خود گفته شد" میں کیا ہے۔ یہ نظم جعفر کی چترین نظموں میں شمار کی جا سکتی ہے۔ چند شعر دیکھیے :

در یکسی انشادی" ہا درد و غم آبادی"
 مفلسی شدی و دریند کہہ جعفر اب کیسی بنی
 از بھو آن سلطان خود کردی پریشان چان خود
 واماندہ سے ہال و بر کہہ جعفر اب کیسی بنی
 آن دیند شہزادہ گوں ، آن ساقی و آن بادہ گوں
 کردی خطا خود سرسر کہہ جعفر اب کیسی بنی
 مرہون غار و غس شدی ، ممنون ہر ناکس ندی
 گشتی چون سنگ رہ گزر کہہ جعفر اب کیسی بنی
 دل گوں ٹھکانے لاؤ اب کر جبر مت پیچھاؤ اب
 برگز مگو ہار دگر کہہ جعفر اب کیسی بنی

از لفظ ہے معنی خود از حرف لایعنی خود
 محتاج از بر خشک و تر گہہ جعفر اب کسی ہی

جعفر گو اب تک صرف ہزال و زلیٰ مسجد کو نظر انداز کیا جاتا رہا ہے ۔
 کسی نے تاریخی ، تہذیبی و لسانی زاویے سے جعفر کے کلام کا اندازہ نہیں لکھا ۔
 وہ ایک منفرد شاعر ہے جس کے کلام سے نہ صرف اس دور کے حالات و عوامل
 کا پتا چلتا ہے بلکہ معاشرتی و تہذیبی گراؤ اور سیاسی و اخلاقی زوال کے
 بنیادی اسباب کا بھی پتا چلتا ہے ۔ جعفر نے غزل کو اپنے اظہار کا ذریعہ نہیں
 بنایا بلکہ اپنے مخصوص مزاج کی تندہی و تیزی ، راست بازی و حق گوئی کے
 باعث بے باکی کے ساتھ ایسی نظمیں لکھیں جن کے احاطہ اثر میں سارا معاشرہ
 آگیا ۔ اس دور میں جعفر زلیٰ ہی ایک ایسا شاعر ہے جس کے ہاں اپنے دور کی
 بھرپور ترجمانی ہوئی ہے ۔ اس کے کلام سے اس دور کی روح کی تصویر اُٹاری جا
 سکتی ہے ۔ اورنگ زیب کا پورا دور اس کی نظروں کے سامنے گزرا تھا ۔ اس نے
 اس کا عروج بھی دیکھا تھا اور ڈھلنے سورج کے سامنے کو بھی اور اورنگ زیب
 کی وفات کے بعد اس انتشار کو بھی جس نے اس عظیم سلطنت اور صدیوں یونانی
 جیسی جاتی تہذیب کی بنیادوں کو تیز آندھی کی طرح ہلا کر رکھ دیا تھا ۔ اس
 کا کلام شبلی ہند میں لسانی ارتقا کی چلی کڑی اور تہذیبی و تاریخی اعتبار سے ایک
 دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے ۔

سچائی جعفر کی سب سے بڑی خوبی ہے :

ع کھٹ کھوٹ میرے سخن میں نہیں

اس سچائی کے اظہار میں جہاں وہ دوسروں کو نہیں بشتا وہاں خود کو بھی
 معاف نہیں کرتا ۔ اس سچائی کا اظہار اس کی ماری شاعری اور نثر میں ہوتا ہے :

جعفر زلیٰ از لب تو جوت پتر است

در آب داری سلطنت مسوت پتر است

در حقہ زندگان خدا اکہ گنہہ ای

لاحول می گنم گہ ز تو بیوت پتر است

ایک جگہ وہ اس بات کا اشارہ کرتا ہے کہ یہ عجیب زمانہ آیا ہے جہاں
 سنجیدگی سے معنی ہو گئی ہے اور ہرزہ گوئی محبوب بن گئی ہے :

مرا عجیب ز تانائے وقت می آید

کہ ہرزہ گوئی عزیز و مظنر و منصور (دراختلاف زمانہ)

اس دور میں جہاں برزہ کوئی عزیز و مظفر و منصور ہو گئی ہو ، جعفر کی آواز ایک ایسے انسان کی آواز ہے جو اپنی آنکھوں سے معاشرے کی گرتی دیواروں کو دیکھ کر غم و غصہ میں زور زور سے ہنسنے لگا رہا ہے ۔ وہ اس لیے ہنس رہا ہے کہ آپ کو رلائے ۔ وہ اس لیے چپختا اور چنکھاڑتا ہے کہ معاشرے کے ہرے کانٹوں تک اس کی آواز پہنچ سکے ۔ ایک ایسے معاشرے میں جہاں لوگ اندھے اور بہرے ہو گئے ہوں ، جہاں متجددگی فکر مفقود ہو گئی ہو ، بچو و طنز اور زلل سے بھر اظہار کا اور کیا ذریعہ ہو سکتا ہے ؟ وہ معاشرے کو آئینہ دکھا رہا ہے اور اس لیے جو بات اس کے منہ سے نکلتی ہے ، کوٹھوں پڑھ جاتی ہے اور سب کی زبان بن جاتی ہے ۔ بحیثیت مجموعی اس کی شاعری سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ زوال پذیر معاشرے کے ڈھیر پر گھڑا ہنس رہا ہے ۔ اس کی ہنسی غموں کی اس اٹھا سے پیدا ہوئی ہے جہاں انسان ہر چیز سے بے نیاز ہو کر ہنستا ہے ۔ اس کی ہنسی اور اس کا طنز اپنے اندر اتنی کڑواہٹ رکھتا ہے کہ آدمی کے لیے اس کا لگنا دشوار ہو جاتا ہے ۔ جعفر کو احساس ہے کہ قدرتی بدل گئی ہیں ۔ نیکی و خیر ، چادری و شجاعت کی جگہ شر ، بزدلی اور سازش نے لے لی ہے ۔ ہر شخص پذیر محنت کے وہ سب کچھ حاصل کر لینا چاہتا ہے جس سے زندگی عیش و عشرت میں بسر کی جا سکے ۔ کوئی اخلاقی جرم ایسا نہیں ہے جس کا ارتکاب اس معاشرے میں نہ ہو رہا ہو ۔ شرنا رذیل ہو گئے ہیں ۔ بادشاہ طوائفوں کے ساتھ دائر عیش دے رہے ہیں ۔ شراب اور طاؤس و رہاب نے قدر اول کا درجہ حاصل کر لیا ہے اور وہ توازن ختم ہو گیا ہے جو ایک صحت مند معاشرہ محنت اور عیش کے درمیان قائم رکھتا ہے ۔ جعفر کی بچو ، اس کا طنز و تہنید بے ہنس کی اس اٹھا سے پیدا ہوتا ہے جہاں انسان ہر چیز سے بے نیاز ہو کر گالیاں بکتے لگتا ہے ، ہنسنے لگتا ہے یا بالکل خاموش ہو جاتا ہے ۔ اسی لیے اس کی شاعری میں زہر بھرا طنز اور اتنی کڑواہٹ ہے کہ معاشرے کے لیے اس کا لگنا دشوار ہو جاتا ہے ۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس نے زوال پذیر معاشرے کو لنگا کر دیا ہے جہاں مربوط تہذیبی رشتے اس لیے بکھر رہے ہیں کہ حاکم و حکمران مٹی قدروں کے جام میں ایک ساتھ نہاتے ہوئے تہذیب کے خاتمے کے بدحوشت میں مصروف ہیں ۔ اس صورت حال میں جعفر گرتی دیواروں کے ملے ہوئے گھڑا طنز و بچو کے تیر برسا رہا ہے ۔ اطفال و ہستی کے اس دور میں ایک بے باک ، سچے انسان کے لیے اپنی زبان پر قابو رکھنا مشکل ہوتا ہے ۔ ایسے میں معاشرے کا پردہ اسی انداز سے فاش کیا جا سکتا ہے :

ع کے جعفر بورکہ سنانا عجب یہ دور آیا ہے

جعفر اپنی ہجو گون کا بھی میں جواز پیش کرتا ہے :

لہ این ہجو از راور حرص و ہواست دل آزاد را ہجو کردن رواست
 جس معاشرے نے ذہن کے درجے اس طرح بند کر لیے ہوں کہ ان کی کنڈھاں بھی
 زنگ آلودہ ہو چکی ہوں ، وہاں متعینہ و رواہی الفاظ کے بجائے ، چیر دینے والی
 آواز ہی سے ”عقل مندوں“ کی حاکتوں کا راز فاش کیا جا سکتا تھا ۔ غزل کے
 ذریعے یہ کام انجام نہیں دیا جا سکتا تھا ۔ اس تخلیقی عمل کو بروئے کار لانے
 کے لیے ضروری تھا کہ ایسی زبان استعمال کی جائے جس میں شور بھی ہو ، متوجہ
 کرنے والی قوت بھی اور ساتھ ساتھ اثر انگیزی بھی تاکہ سچی بات کا کاٹھا سننے
 والے کے ضمیر میں اس طرح گھٹکنے کہ اس کی لیند حرام ہو جائے ، جس میں
 للوار جیسی کٹ ہو ، زہر میں بیجھے ہوئے تیر کا سا اثر ہو اور منہ بھر دینے
 والا ایسا طائفہ ہو کہ رہا کاری کا آئینہ زبان کے بہرے سے لکرا کر چکنا چور
 ہو جائے ۔ مردہ احساس کو دوبارہ زندہ کرنے اور منہ عمل سے مثبت عمل کی
 طرف لانے کے لیے یہی طریقہ کار ہو سکتا تھا ۔ مرزا جعفر زلی نے اس دور میں
 اپنی شاعری سے یہ کام انجام دیا ہے ۔

جعفر کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ تہذیب کا وہ عمل جو امیر خسرو کے
 دور میں زندہ لسانی اور ترقی پسند تھا ، اب مردہ ہو کر پکھرا چاہتا ہے ۔
 اب وہ تہذیب ایک دوسری تہذیب میں جذب ہو رہی ہے ۔ غالب تہذیب مغلوب
 ہو کر دیسی تہذیب میں اپنا سر چھپا رہی ہے اور چاروں طرف چھائے ہوئے
 گرد و غبار میں ایک نیا چہرہ دھندلا دھندلا لیکن صاف نظر آ رہا ہے ۔ ایک نئی
 زبان اپنا راستہ بنا رہی ہے ۔ اس زبان سے جو جعفر نے استعمال کی ہے ، یوں
 محسوس ہوتا ہے کہ فارسی کی آواز دب رہی ہے اور نئی زبان کی آواز ابھر رہی
 ہے ۔ جعفر کی شاعری کے اس لسانی عمل کو تہذیبی سطح پر دیکھنے سے معلوم
 ہوتا ہے کہ اس نے فارسی و اردو کے پیوند سے ان دونوں زبانوں کی صلاحیتوں
 کو جس طرح استعمال کیا ہے اس میں ایک زوال پذیر کلچر للہال ہو کر عوام
 کے کلچر اور زبان کا سہارا لے رہا ہے ۔ جب دو کلچر ایک دوسرے سے قریب
 آتے ہیں تو قوی کلچر کمزور کلچر پر رفتہ رفتہ غالب آ جاتا ہے ۔ امیر خسرو
 کی شاعری میں ہم دیکھتے ہیں کہ دو کلچر مل کر ایک شکل ضرور بنا رہے ہیں
 لیکن اس پر مسلمانوں کا متحرک کلچر اور طرز احساس غالب ہے اور دیسی
 تہذیب کے اجزاء ، قوت ہم پہنچانے کے باوجود ، سواد کا کام کر رہے ہیں ۔

موسیقی کی دھنیں ، راگ راگینیاں ، ساز ، لباس ، گھانٹے ، وہن سہن کے طریقے ، رسم و رواج ، باغات اور نہریں سب پر یہی طرز احساس حاوی ہے ۔ یہ تہذیبی عمل جو امیر خسرو کے ہاں پھیلتا بڑھتا نظر آتا ہے جعفر زلی کے ہاں اس کا مستفاد رخ سامنے آتا ہے ۔ امیر خسرو کے دور کا کلچر طلوع آفتاب کا منظر پیش کرتا ہے اور جعفر کا دور غروب آفتاب کا منظر پیش کرتا ہے ۔ اس دور میں وہ کلچر مطلوب ہو کر دوسرے کلچر میں جذب ہو کر ایک دوسرے کلچر کے غد و خال ابھار رہا ہے ۔ یہ تیسرا کلچر اردو زبان کا کلچر تھا جس میں فارسی کلچر کے زندہ عناصر بھی شامل تھے اور دیسی عناصر کی بنیادیں اور روح تھیں ۔ یہ اس کلچر کی نشان دہی کر رہا ہے جس میں بر عظیم کا قومی کلچر بننے کی صلاحیت تھی ۔ جعفر کے زبان و بیان کو دیکھئے ۔ اس کے انداز بیان میں ، لفظوں کی ترتیب و انتخاب میں ، مرکبات اور بندشوں میں ، فعل و مشتقات فعل میں دیسی اثر چھاپا ہوا ہے ۔ وہی الفاظ لطف دے رہے ہیں جو اس دوسرے کلچر کی ترجمانی کر رہے ہیں ۔ امیر خسرو دیسی کو ہندی سے ملا کر جو کچھ بنا رہے ہیں اس پر فارسی طرز احساس غالب ہے ۔ انضیل کی 'ہنٹ کہانی' میں جہاں فارسی آ رہی ہے وہاں اظہار میں روان پیدا ہو رہی ہے اور جہاں مصرع اردو میں ہے وہاں اکھڑا اکھڑا پن محسوس ہوتا ہے ۔ جعفر کے ہاں دیسی لفظوں میں نوت اور زندگی کی لپک محسوس ہوتی ہے اور فارسی الفاظ بھیکے بھیکے ، اُترے اُترے سے معلوم ہوتے ہیں ۔ جعفر کا ایک شعر ہے :

لہروزہ و خربوزہ نرسد گر ترا بدست
یک سبز بھالک گھیرۂ بالم غنیمت است

پہلے مصرع میں لہروزہ و خربوزہ کی اہمیت مستقیم ہے لیکن اس شعر کا سارا مزا "یک سبز بھالک گھیرۂ بالم" سے پیدا ہو رہا ہے ۔ دوسرے مصرعے کی تہذیب پہلے مصرع کی تہذیب پر غالب ہے ۔ ایک اور شعر دیکھئے :

رے شاہ شاہان گم روز و غا نہ پلند نہ مجید نہ ثلث زجا

جہاں فارسی زبان اور تہذیب ہندوی مزاج میں ڈھل کر لیا روپ دھار رہی ہے ۔ پہلا مصرع روایتی سا معلوم ہوتا ہے لیکن دوسرا مصرع ، جس میں فارسی انداز پر پلنا سے پلند اور لٹا سے ثلث بتایا گیا ہے ، انہیں دو نئے لفظوں سے 'مُہر اثر اور 'مُہر لطف بنا گیا ہے ۔ پلند اور ثلث فارسی و ہندی مزاجوں کے وصل سے تیسرے کلچر کی نشاندہی کر رہے ہیں ۔ اور لٹک زب کے مرنے کے بعد اس عظیم سلطنت

جی جو کچھ ہوا جعفر اسے یوں بیان کرتا ہے :

صدائے توپ و بتدوق است بر سو ہر اسباب و صندوق است بر سو
جھٹا جھٹ و ہٹا ہٹ است بر سو کٹا کٹ و لٹا لٹ است بر سو
چر جا مار مار و دھاڑ دھاڑ است اوچھل چال و تیر خنجر کٹار است
جعفر فارسی زبان میں نظم لکھ رہا ہے لیکن ہندوی زبان کا اثر فارسی پر غالب آ رہا ہے۔ اس کے کلام میں یہی رنگ اور یہی اثر نمایاں ہے۔ امیر خسرو تہذیب کے ایک موڈ پر اور جعفر زلی تہذیب کے دوسرے موڈ پر کھڑے ہیں۔ آگے چل کر اکبر الہ آبادی تہذیب کے ایک اور موڈ پر کھڑے نظر آتے ہیں۔ اکبر الہ آبادی تک آنے لے آؤدو زبان سارے ہر عظیم کی زبان بن چکی تھی جسے ہندو، مسلمان، سکھ، عیسائی، پارسی، انگریز سب استعمال کر رہے تھے لیکن اب اس پر باہر سے آنے والی ایک نئی زبان اور اس کا کلچر اثر انداز ہو رہا ہے۔ اکبر الہ آبادی بظاہر انگریزی لفظوں اور تہذیبی علامتوں مثلاً ڈائن کا جوتا، ہائیڈرو، ٹی، لیولڈ، کالج، مس، ہسکی وغیرہ الفاظ طرز و تقن کے طور پر استعمال کر رہے تھے لیکن یہاں ان کی وہی حیثیت ہے جو جعفر کی فارسی میں ہندوی لفظوں کی تھی۔ جیسے جعفر کی شاعری سے پتا چلتا ہے کہ فارسی زبان و تہذیب پر دیسی زبان و تہذیب غالب آ رہی ہے اسی طرح اکبر الہ آبادی کے ہاں دیسی تہذیب پر مغربی تہذیب غالب آئی دکھائی دیتی ہے۔ اکبر کی شاعری میں انگریزی الفاظ ویسے ہی شعر کی اثر انگریزی میں اضافہ کر رہے ہیں جیسے جعفر کے ہاں ہند و لند، لٹکنہ و ٹٹکنہ اثر پیدا کر رہے ہیں۔ جیسے اکبر کی شاعری کا مبالغہ آج حقیقت بن کر ہماری نظروں کے سامنے ہے اسی طرح جعفر زلی کا مبالغہ اسی صدی میں بہت جلد حقیقت بن کر سامنے آ جاتا ہے۔ کسی تہذیب کی روح کا مطالعہ اس کے ادب کے ذریعے کیا جا سکتا ہے اور جعفر کی شاعری اس اعتبار سے بھی غیر معمولی اہمیت رکھتی ہے۔

جعفر کی شاعری کو چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک حصہ اس شاعری پر مشتمل ہے جس میں بے نیاز دہر، جوانی اور بڑھاپا، احساسِ فنا، عبرت اور اخلاقی اقدار کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ اس نوع کی شاعری میں ربِ بستر، بے لٹان دہر، در صفتِ تنزلِ حسن و چون گنتہ، کٹڑ نامہ در بیان ضیعی، در صفتِ پیری گنتہ وغیرہ نظمیں شامل ہیں۔ ان نظموں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ جعفر کو جوانی کے چلنے چلنے کا شدید احساس ہے اور یہ احساس بھی ہے کہ ہر چیز فنا ہو جائے گی، صرف اہمالِ مائتہ جاہلیں گے، اس

لیے کل کی فکر کرنی چاہیے۔ ”رَبِّ یَسِّرْ“ میں طوطی سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ اس ”ہجرۃ قن“ سے عبرت گزرتا ہے کڑ ہے۔ اس میں نہ تو رہے گا اور نہ یہ ہجرہ۔ اس شاعری سے گہری منجیدگی اور ذہنی فکرمندی کا احساس ہوتا ہے۔ احساسِ فنا کا یہی موضوع بار بار آتا ہے۔ ”بے ثباتی دہر“ کی ردیف ”گمہ“ آخر خاک ہو جانا، ”فنا کی فضا میں تلسف، عبرت اور موت کے احساس کو اُجاگر کرتی ہے :

اگر غافل سو تو ہووے ، اُحد میں رات دن دووے
بلک بھر نیند کیوں سووے کہ آخر خاک ہو جانا
جنوں کے لاکھ تھے گھوڑے ، سدا زریفت کے جوڑے
اولہوب کو موت نے توڑے گمہ آخر خاک ہو جانا
بزاروں شہر کے راجا ، جنو مکہ چاند ہے لاجا
نقارہ موت کا باججا ، گمہ آخر خاک ہو جانا

”کڑ نامہ دیوانِ ضعیفی“ کا موضوع بھی یہی ہے۔ دیوار کو کٹڑ لگ گیا ہے جس سے آثار کو خطرہ پیدا ہو گیا ہے ، لہٰذا برائی ہو کر گھس گئی ہیں ، مٹی گرنے لگی ہے۔ اس صورت حال کو دیکھ کر شاعر خود سے پوچھتا ہے کہ اب کیا کرونا چاہیے اور اس بات کو وہ طرح طرح سے بیان کرتا ہے :

لوتن ہوا ہے جہر جہرا لاکا نکلتے گھوسجرا
کیا مستہاں کھماز کون کہہ جعفر اب کیا کیجے
جون چلا ہے دوس گر گھر باو سارا مومہ گر
پوچھا نہیں سنگار کون کہہ جعفر اب کیا کیجے
یہ بھول تو جھٹ جائے گا کھل کر پت پھٹانے کا
لکھے سجن کل عذر کون کہہ جعفر اب کیا کیجے
مرکب تو تیرا لنگ ہے کوئی نہ تیرے سنگ ہے
کیوں کر چلو گے باو کون کہہ جعفر اب کیا کیجے

اثر انگیزی جعفر کی ایک ایسی خصوصیت ہے جو ہر رنگِ سخن میں یکساں طور پر نظر آتی ہے۔ اسی لیے اس کی شاعری ہمیشہ مجموعی ہمیں متاثر کرتی ہے۔

دوسرا حصہ وہ ہے جس سے اس دور کے حالات و واقعات پر روشنی پڑتی ہے۔ یہاں وہ بے خوف و خطر اپنی بات کو سچائی کے ساتھ بیان کر دیتا ہے۔ اظہار میں لعش و غیر لعش الفاظ ساتھ ساتھ استعمال ہوتے ہیں۔ بنیادی اہمیت

اس سچائی کی ہے جو بیان کی جا رہی ہے۔ رنڈیاں ، لوثے اور بیچڑے سارے معاشرے پر چھائے ہوئے ہیں اور سارا معاشرہ انہی بازیوں میں مصروف ہے۔ جعفر دیکھتا ہے تو کہتا ہے :

رواج بابا و ہو ہو در چمن ہمار و تار لولی و بیچڑہ ہر گچا مونور

ماری قدویں زیر و زبر ہیں۔ شریف زادے پریشان حال اور حرام زادے خوش حال ہیں۔ فقیہ لٹکے ہاؤں پر رہے ہیں اور چار جام بدست ہیں۔ علی نقی اور جد شریف سرگرداں ہیں۔ جمعہ و فیروز کروزر سے زندگی بسر کر رہے ہیں۔ باپ اور بیٹے کا رشتہ گمزور ہو گیا ہے۔ عورتوں میں بے حیائی ، شہوت پرستی اور جسم فروشی عام ہو گئی ہے۔ صدق و محبت اور سچ و وفا جیسی قدویں ختم ہو گئی ہیں۔ علم و ادب نادری کا شکار ہے۔ ظلم کے خلاف آواز اٹھانے والا کوئی نہیں ہے۔ بھائیوں میں وفاداری نہیں رہی۔ سچائی ختم ہو گئی ہے۔ سارا معاشرہ جھوٹ میں مبتلا ہے۔ جو مکر ہے وہ کاسکار ہے۔ خوشامدی زر و جواہر رکھتے ہیں اور حق گو ذلیل و خوار ہیں۔ اس صورت حال کو جعفر نے اپنی دو نظموں ”در اختلاف زمانہ“ اور ”دور قائم گوید“ میں اثر انگیزی کے ساتھ بیان کر کے معاشرے کی جتنی جاگتی تصویر اتاری ہے :

گیا اخلاص عالم سے عجب یہ دور آیا ہے
ڈرے سب خلق ظالم سے عجب یہ دور آیا ہے
نہ یاروں میں رہی باری نہ بھائیوں میں وفاداری
محبت اٹھ گئی ساری ، عجب یہ دور آیا ہے
نہ بولے راستی کوئی ، عمر سب جھوٹ میں گھوٹی
اتاری شرم کی لوٹی ، عجب یہ دور آیا ہے
بہت سے مکر جو جائے ، اوسے گو سب کوئی مانے
کھرا کھوٹا نہ پہچانے ، عجب یہ دور آیا ہے
چنل کرتے پوریں چٹلے ، بھگل کرتے پھریں بھگلے
دغل کرتے پھریں دغلے ، عجب یہ دور آیا ہے
خوشامد سب گریں زر کی ، چہ نیکانہ چہ ہاکھر کی
ملاوے بات سب ہر کی ، عجب یہ دور آیا ہے
سپاہی حق نہیں پاویں ، نٹ اٹھ اٹھ چوکیاں جاویں
قرض لے لے سبھی گھاویں ، عجب یہ دور آیا ہے

خضم کو جو رو اٹھ مارے ، گریباں باپ کا بھاڑے
 زلوں سے مرد بھی مارے ، عجب یہ دور آیا ہے
 پت لڑکے بھاری گولی کہ دہل ڈھونڈتے مونی
 مراویں گوں بے دنی ، عجب یہ دور آیا ہے

ایک اور نظم ”دستور العمل و نصیحت نامہ موافق زمانہ میگوید“ میں جعفر ایک
 اچھی اور ایک بری بات کا مقابلہ کرتا ہے ۔ اس نظم سے معلوم ہوتا ہے کہ
 اس دور میں گہر کے اندر اور گہر کے باہر کیا صورت تھی ۔ عورتیں مردوں
 سے لڑتی تھیں ، سالے اپنی بہن کے ساتھ چنونی کے ہاں رہتے تھے ، داماد لالچی
 ہو گئے تھے ، بڑے بڑے جہیز مانگتے تھے ۔ عورتیں عیش پرست ہو گئی تھیں ۔
 لچک اور مشک عورتوں میں عام تھی ۔ رات آٹکھوں میں کاجل اور ہاتھ میں
 مہندی لگاتی تھی ۔ سوار ٹٹو کرائے پر لے کر فوج میں شریک ہوتے تھے ، قاضی
 خونے ہد میں جامع ہو گئے تھے ۔ دلبر سیم و زر کے لالچ میں مبتلا تھے ۔ لوگ
 عام طور پر جھوٹ بولتے تھے ۔ ابقائے عہد کا کوئی پاس نہیں تھا ۔ سارا معاشرہ
 جہل کا شکار اور اس پر نازاں تھا ۔ بالذہیوں سے جیسے پیدا ہوتے تھے ۔ بیٹا بے فیض
 اور بھائی بیکانہ ہو گیا تھا ۔ لنگوٹیا یار دولت کا یار تھا ! قاضی شریع کا کسی
 کو ڈر نہیں تھا ۔ دیانت دار عامل کا کوئی ہرمان حال نہیں تھا ۔ بدعہد و بدعہد
 کہہ کر وہ کہتا ہے :

جعفر زبان را بند کن ہاراستی پیرند کن
 دل خستہ را خورند کن زیں شیوہ را بکزار بہ

اورنگ زیب عالمگیر کے بارے میں جعفر نے مختلف انداز سے تین نظمیں
 اور ایک قطعہ تاریخ وفات لکھا ہے اور ان حالات پر روشنی ڈالی ہے جو عالمگیر
 کی زندگی میں اس کے بیٹوں نے اس کے لیے پیدا کر دیے تھے ۔ ان تینوں نظموں
 — ”ظفر نامہ بادشاہ عالمگیر غازی“ ، ”عالمگیر اورنگ زیب گردی“ ، ”در
 وفات اورنگ زیب عالمگیر بادشاہ غازی“ میں ”ظفر نامہ“ فتح دکن کے بارے
 میں ہے ۔ دوسری نظم میں وفات اورنگ زیب کے بعد بیٹوں میں جنگ تحت لشیہ
 کو موضوع بنایا ہے اور تیسری نظم میں اورنگ زیب کا مرتبہ لکھا ہے ۔ اس
 کے کردار ، شجاعت و بہادری ، تدبیر و حکمت ، تقویٰ و پاک بازی کی تعریف
 کرتے اس صورت حال پر روشنی ڈالی ہے جس سے سارا ملک دو چار تھا ۔
 اورنگ زیب کے بیٹوں کے بارے میں جعفر کہتا ہے کہ چاروں ناخلف ہیں ۔

اگر ایک بیٹا بھی باب کے راضے پر چلتا تو شہنشاہ کا حکم چاند پر چلتا۔ ان فطرتوں میں جعفر نے جو گنجہ محسوس کیا سچائی سے اسے بیان کر دیا۔ اس نے عالمگیر کے کسی ریلے کو نہیں بخشا۔ معظم کاسباب ہو کر جب بہادر شاہ اول کے نام سے تخت پر بیٹھا، اس وقت بھی اسے گمراہ کہہ کر سارے معاشرے کے جذبات کی ترجمانی کی۔ یہی وہ سچائی ہے جو آج بھی جعفر کی شاعری میں اثر و تاثیر کا رس کہول رہی ہے۔ وہ اورنگ زیب کو ملک و ملت کے لیے ایک اہم و ضروری شخصیت قرار دیتا ہے :

دروغا عدل و دیں ہے او دو نیم است عروس سلطنت ہے او سقیم است
گھبراہ اب پائے ایسا شہنشاہ مکمل ، اکمل و کامل ، دل آگہ
یہ حصہ شاعری نہ صرف تارخ لحاظ سے اہم ہے بلکہ اس دور کے غنق روہوں کی ترجمانی بھی کرتا ہے۔ اس میں گہری سنجیدگی ، سچے جذبات کے ساتھ مل کر ایک ایسی تصویر ابھارتی ہے جس سے اس دور کا باطن اور زیر سطح بننے والی لہریں سامنے آ جاتی ہیں۔ یہاں محض لفظ بھی محض نہیں رہتا بلکہ ابلاغ کو آگے بڑھانے کا وسیلہ بن جاتا ہے۔

جعفر کی شاعری کا تیسرا حصہ ہجویات پر مشتمل ہے جس میں اس نے ظالم حاکموں ، چاہر حکمرانوں ، بے ایمان وزیروں ، بزدل نوجویوں ، رشوت خور دیوان اور کوتوالوں کی ہول کہول کر ان کے ظلم و جبر ، غفلت شعاری ، منافقت و رہاکاری پر طنز و ہجو کے زہریلے تیر برساتے ہیں۔ وہ بے خوف و خطر پوری بے ہائی سے اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ انہیں رسوا و ذلیل کرتا ہے اور ایسا لہجہ اور ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے کہ اس کی بات لوگوں کی زبان پر چڑھ جائے۔ اس حصہ شاعری میں بھی مزاح یا تفریح کے بجائے غصہ و بیزاری اور گہرے غلوں کا احساس ہوتا ہے۔ وہ غصہ و بیزاری میں گل چ کا استعمال اسی بے تکلفی سے کرتا ہے جس سے تکلف سے وہ دوسرے الفاظ اپنا مافی الضمیر اور اپنے اہلئے ہوئے جذبات کے اظہار کے لیے کرتا ہے۔ اس کی ہجویات میں درد ، کرب اور گہرے دکھ کے ساتھ اس دور کی روح نظر آتی ہے جو مسخ ہو کر نہ حوصلہ ہو گئی ہے۔ اس کے لہجے میں تلخی ہے ، اس کی زبان میں ٹھوکنے ، کاٹنے ، پھینک دینے کی قوت ہے۔ وہ اردو فارسی کو ایک ساتھ استعمال کرتا ہے جس سے اس کی شاعری میں ایک انوکھی دل کشی پیدا ہو گئی ہے۔ جعفر اپنی ہجویات میں لفظوں کی تہی ہوئی سلاخوں سے روح پر چرکے لگاتا ہے اور معاشرے کو ، حاکموں کو غیرت دلائے کے

لئے ان کے منہ پر تھوکتا ہے ۔ اس نے اپنی شاعری سے اُردو زبان کو ایک نئی توانائی دی ہے اور شاعری کا ایک مقصد بھی متعین کیا ہے ۔ ایک ایسے دور میں جب خلوص ہے ، معنی ہو چکا ہو ، محبت ، مروت ، شرافت و لیک کی قدریں مراد ہو چکی ہوں ، اور منکر و فریب ، لوٹ کھسوٹ ، سرد پرستی ، ژالہ بن ، بے حیائی و اویاشی زندہ قدریں بن گئی ہوں ، جعفر کی آواز ایک سچے انسان کی زندہ آواز بن کر اُبدیتی ہے اور اپنی طرف مِلاتی ہے ۔ اس کی شاعری میں قمری و بلبل کی لہجہ سنجائی نہیں ہیں ۔ وہ خیال کے طوطا مینا نہیں اُڑاتا بلکہ واقعاتی شاعری سے اپنے دور کی ترجمانی کرتا ہے ۔ اس کی شاعری میں ایک ہتکاسے ، ایک شور ، اکھاڑ پھاڑ اور چلت بھرت کا احساس ہوتا ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بھیڑ میں ، جہاں شور سے کان پڑی آواز سنائی نہیں دیتی ، جعفر چیخ چیخ کر لوگوں کو اصل حقیقت سے روشناس کرا رہا ہے ۔ ایسے میں اس سے صرف شائستہ و پاکیزہ روایتی زبان کی توقع رکھنا ایک بے جا مطالبہ ہے ؟ کیا آپ بھیڑ میں صرف آپ چناب سے گفتگو کر کے لوگوں تک اپنی بات پہنچا سکتے ہیں ۔ بھوسری نامہ ، کند مروا ، ہجو خان جہاں بہادر مہم دکن را ، ہجو کوتوال شہر ، ہجو فتح خان ، ہجو رائے راہان ، ہجو دھرم داس ، ہجو دائم خان ، ہجو شاکر خان فوج دار ظالم ، ہجو چوکی نویس ، ہجو مہیا چند دیوان ، ہجو عصمت بیگم نواسی معمور خان ، ہجو رحمت ہالو ، ہجو مرزا خدا یار خان کوتوال دہلی وغیرہ اسی نوع کی نظمیں ہیں ۔

جعفر کی شاعری کا چوتھا حصہ وہ ہے جس میں طنز ، ظرافت میں چہلچہا ہوا ہے ۔ یہاں وہ اپنی تکلیف پر خود بھی ہنستا ہے اور دوسروں کو بھی ہنساتا ہے ۔ کنتھلائی میرزا جعفر ، ”جون نامہ اور چاروں قائلے اسی ذیل میں آتے ہیں ۔ وہ صورت حال جس پر ہنستا ہے یا تو حالاتِ زمانہ کی پیدا کی ہوئی ہے یا پھر خود جعفر کی اپنی غلطی سے پیدا ہوئی ہے لیکن جیسے وہ دوسروں کو ان کی غلطی پر معاف نہیں کرتا ، اسی طرح وہ خود کو بھی اپنی غلطی پر معاف نہیں کرتا ۔ جعفر کو زبان پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اسے جس طرح چاہتا ہے اپنے تصرف میں لے آتا ہے ۔ عاویزات و ضرب الامثال کو اس طور پر بے ساختہ استعمال کرتا ہے کہ شعر میں جان پڑ جاتی ہے ۔ جنہی ضرب الامثال اور محاورے اس کی نظم و نثر میں استعمال ہوئے ہیں اس دور میں کسی ایک شاعر یا ادیب کے ہاں مشکل سے ملیں گے ۔

یہ جس کے اسلوب کی ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ وہ لفظوں سے ایسی

آوازی پیدا کرتا ہے جن سے ایک طرف جذبہ و خیال واضح ہو جاتا ہے اور دوسری طرف اس کی شاعری میں چلت پھرت کا احساس پیدا ہو جاتا ہے۔ اس عمل سے ایک لفظ بنتی ہے اور طنز و ہجو کا گہرا اثر پیدا ہوتا ہے۔ اور لگ زب کی چاندی، مردانگی اور ہامردی سے جم کر لڑنے کی صلت کو ان دو مصرعوں سے اس طرح ابھارتا ہے :

زبے شاہ شاہان کہ روز و شا نہ ہند نہ چند نہ ٹلند زجا

اور لگ زب کے بعد برعظیم میں جو صورت حال پیدا ہوئی اس کی تصویر ان آوازوں سے ہوں اُجاگر کرتا ہے :

صدائے توپ و ہتھوق است بر سو بسر اسباب و صندوق است بر سو
جھٹا جھٹ و پھٹا پھٹ است بر سو گٹا گٹ و ٹٹاٹ است بر سو
بہ ہر جا مارمار و دھاڑ دھاڑ است اوچھل چال و لبر خنجر کٹار است
دوا دو ہر طرف بھاڑ بھاڑ بڑی ہے جدر دیکھوں تدر چاڑ بڑی ہے
یہ چند مثالیں اور دیکھیے جن میں لفظی آوازوں سے معنی سمجھے بغیر مفہوم واضح ہو جاتا ہے :

چنل کرتے پھریں چنلے ، لیکل کرتے پھریں لیکلے

دغل کرتے پھریں دغلے ، عجب یہ دور آیا ہے

(دور نامہ گوید)

توبہ آزیں مسکن روز فراخ

روز و شب آوازۂ ہوس ہوں ہٹاخ (در احوال نوگری)

تھکا تھک تھک است بر حال او

پھٹا پھٹ پھٹ است بر قال او (ہجو کوتوال شہر)

ع لنگندہ و مشکندہ برنار جو ہے سو (درہند و نصیحت محبوب)

ع بوقت غیج غیا غیج غرۂ تو (ہجو عصمت بیگم)

ع بڑی چنچل مشک جھنل لٹک چال (ہجو عصمت بیگم)

جعفر کی شاعری میں یہ سب لفظی آوازیں ابلاغ کو آگے بڑھاتی ہیں۔ اس

عمل سے جعفر کا جذبہ و احساس، اس کا غصہ، قلب و ذہن کی کیفیات بڑھنے یا

سننے والے تک آسانی سے پہنچ جاتی ہیں۔ وہ ایک باشعور فن کار ہے اور نہایت

سنجیدی سے زبان کو استعمال کرتا ہے۔ ابلاغ کو مزید موثر بنانے کے لیے وہ

موقع و محل کے مطابق نئے نئے نام تخلیق کرتا ہے۔ یہ کام شاعری میں گم اور

لغز میں زیادہ کرتا ہے۔ ان ناموں سے ایک لفظ بنتی ہے۔ اس شخصیت کی

تصویر ابھرتی ہے ۔ طنز کی کٹ اور مزاح کی چاشنی پیدا ہوتی ہے ۔ جعفر کے کلیات میں ایسے ناموں کی خاصی بڑی تعداد ہے اور ان کی نوعیت یہ ہے : مرزا عیج عیج یک ، بھو یک ، مرزا گنڈہوڑ ، لوٹ کھسوٹ خان روہیلہ ، مردم آزار خان ، قاضی رشوت طلب خان ، تنگ ظرف خان ، زمانہ ساز خان ، خوشامد علی خان ، فصل پتھر خان ، لعنت قلی خان ، نفس پرور خان ، غصبہ خانم ، اچھل ہاتھ ، بولکن النساء ، گوہر چند و کرلی ، چوٹا لندن و گیل ، راجہ بھوکم داس ، بھٹکر چند ، لالہ ہشم نرائن ، شاہ لکھنؤ ، نواب ذکر الدولہ ، نواب کبیر جنگ ، حاجی ٹو ٹو وغیرہ ۔ ان ناموں کو دیکھیے اور ان کی معنویت پر غور کیجیے تو یہ نام مفہوم کو ، خیال کو اور شخصیت کی تصویر کو ابھار کر بات گو موثر بنانے کا کام انجام دیتے ہیں ۔ وہ ہندوی الفاظ کو عربی فارسی الفاظ اور عربی فارسی الفاظ کو ہندوی الفاظ کے ساتھ ایسے گولہ دھتا ہے کہ وہ ایک جان ہو جاتے ہیں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کئی زبانوں کی قوت سے وہ اردو زبان کی آہاری مگر رہا ہے ۔

جعفر زلی نے اردو میں ہجویہ و طنزیہ شاعری کی بھرپور روایت قائم کی ۔ نہ اس دور میں اس کا کوئی حریف تھا اور نہ آج ہے ۔ اس کی ہجویہ شاعری کا مزاج شہر آشوب کا مزاج ہے ۔ اس کے لہجے سے آئندہ دور میں لکھے جانے والے شہر آشوبوں کا لہجہ متعین ہوتا ہے ۔ اس کے موضوعات اور زبان و بیان مقرر ہوئے ہیں ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

ہم نام کون لے سوار ہیں ، روزگار میں بیزار ہیں
 بارو ہمیشہ خوار ہیں ، یہ نوکری کا حظ ہے
 نوکر فدائی خان کے ، محتاج آدمے انسان کے
 تاپیں ہے ایمان کے ، یہ نوکری کا حظ ہے
 دوپٹے ٹٹو جھیلے ڈبے جن کی دہلی گنڈ میں دپے
 بازار کے بنسے بنسے ، یہ نوکری کا حظ ہے
 کھڑا رہا بھوکا سدا در فاقہ شد میان ۔ گدا
 ہے کہے میرے خدا یہ نوکری کا حظ ہے

اور پھر ان اشعار کے لہجے ، طرز ادا اور موضوع کا مقابلہ حاتم ، سودا ، لاجی ، میر وغیرہ کے شہر آشوبوں سے کیجیے تو آپ اس اثر و محالیت کو محسوس کر سکیں گے ۔ اس کی شاعری میں اس کا اپنا دور بھرپور انداز سے موجود ہے ۔

اس کے کلام میں رباعیاں ، دوہرے اور نطعات بھی ہیں اور مثنویاں ، نظمیں ، نصیحت نامے ، خاتنامے ، غفر نامے اور ہجوئیں بھی ہیں لیکن ہر شعر پر اس کی شخصیت کی گہری چھاپ ہے ۔ اس کی شاعری واقعاتی شاعری کی مثال ہے ۔

ع جعفر سخن سچ خوب ہے جو ہر گہمیں مرغوب ہے ۔ وہ اپنی روایت خود بتاتا ہے اور خود ہی اس میں رنگ بھر کر مقبول عام بھی بنا دیتا ہے ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ خود کو زئی اور ائے دیوان کو ”زئی نامہ“ کہتا ہے ۔ لیکن اس کی ہجوئیاں ہیں ، اس کی زئی ہیں ، اس کی سنجیدہ شاعری میں ہر جگہ اخلاق رنگ غالب ہے اور یہی جعفر کا بنیادی رنگ ہے ۔

جعفر کی شخصیت کا اظہار یکساں طور پر شاعری میں بھی ہوا ہے اور نثر میں بھی ۔ اس دور میں فارسی دفتری و سرکاری زبان تھی اور عرضی داشتیں ، وقیعے ، نتائج دربار وغیرہ اسی زبان میں لکھے جاتے تھے ۔ جعفر نے طنزیہ ، ہجویہ اور مزاحیہ نثر کے لیے بھی نمونے استعمال کیے ہیں ، اسی لیے اس کی ساری نثر فارسی میں ہے لیکن اس فارسی کو فارسی اس لیے نہیں کہا جا سکتا کہ بنیادی الفاظ ، محاورات ، گھاوڑیں اور ضرب الامثال ، کم و بیش سب کے سب ، اردو کے استعمال کیے گئے ہیں ۔ اس نثر کو پڑھتے ہوئے فارسی سے جی الجھتا ہے اور اردو زبان کے الفاظ گھٹی ہوئی فضا میں تازہ ہوا کے جھونکے معلوم ہوتے ہیں ۔ جعفر کی نثر میں لسانی و تہذیبی سطح پر فارسی و اردو کے درمیان ایک کٹی مکٹی اور ایک اکھاڑ پھھاڑ کا احساس ہوتا ہے ۔ یہاں فارسی عربی ترکی اور اردو کے گلا ملے ہوئے سے ایک لسانی کھچڑی سی ہکتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور یہ صوت بنتی ہے :

”گھڑ گھڑاہٹ الزعدنی الکبرام“ ، ”سوسلادھار و ایل الکیچڑ والیوچھاڑ“ ، ”اڑیل العبارات و گڑبازات الکنہذرات“ ، ”اوٹھ اوٹھ خدمت دس بیٹھ بھرا“ ، ”برسا برس“ ، ”بات بھولی بھائی“ ۔

”بھینٹ چھانٹ“ ۔

جعفر لفظوں کو اپنے مزاج کی مناسبت اور اظہار کی ضرورت کے لحاظ سے جس طرح چاہتا ہے استعمال کرتا ہے اور وہ ہاتھ باندھے اس کی خدمت کے لیے ہر دم آمادہ رہتے ہیں ۔ اس استعمال سے اس کے نثری اسلوب کی یہ شکل بنتی ہے :

”گفتم نشیدہ کہ بنت اوڑ گئیے اور بلندی رہ گئی ۔ حالانکہ مطلب راگ و گچا سہاگ و بھاگ ۔ گفتم کہ نیکو گفتہ الد ۔ بے درد فصاحت

تو گھیا جائے پھر ہرائی ۔ باساج لڑیں نغمہ ہم برآمدہ گفت انجہ کہہ دلائی
 بند ، گتم ارے میرا تھا سو تیرا ہوا ۔ از برائے خدا لنگ دیکھن دے ۔
 گتم گھاؤست ۔ مردہ دوزخ جائے یا بہشت ، مجھے حلوہ مالڈے سے کام ۔
 اپنے لین مجھے دے تو کھلاؤنی پھر پھر مال ۔“

اس نثر کو دیکھیے تو اس میں اردو ضرب الامثال اظہار کا بہادی وسیلہ ہیں
 اور فارسی کی حیثیت اس تھالی کی سی ہے جس میں یہ شیرینی دکھائی گئی ہے ۔
 جعفر زئی کی نثر کو ہاچ عنوانات کے تحت تقسیم کیا جا سکتا ہے ۔

(۱) وقائع دربار معلیٰ (۲) عرضداشت (۳) رقمہ جات (۴) شرح (۵) وقائع چہرہ
 ”وقائع دربار معلیٰ“ میں جعفر نے شاہی روزنامے کا پیرایہ اختیار کیا ہے ۔
 دربار جا ہوا ہے ، بادشاہ کے حضور میں مسائل و مقدمات پیش کیے جا رہے ہیں
 اور بادشاہ سلامت مقدمہ سن کر جامع و مختصر حکم صادر فرما رہے ہیں اور یہ
 حکم موقع و محل کے مطابق ، کسی اردو گہاوت یا ضرب المثل کی شکل میں
 ہوتا ہے جس کا تعلق ان واقعات ، شکایات و مقدمات سے بھی ہوتا ہے اور ساتھ
 ساتھ طنز و مسخرہ بھی اس میں موجود ہوتا ہے ۔ ”وقائع دربار معلیٰ“ کا طرز اور
 انداز و لہجہ وہی ہے جو شاہی وقائع نویس کا ہوتا ہے ۔ ان ”وقائع“ کی تعداد
 کم و بیش ۱۵۰ ہے ۔ ان میں سے چند وقائع ایسے ہیں جن سے دور عالمگیری پر
 روشنی پڑتی ہے اور زیادہ تر ایسے ہیں جن سے ہم معظم بہادر شاہ اول کے زمانے
 کے حالات و انتشار کا پتا چلتا ہے ۔ ”وقائع دربار معلیٰ“ کی ابتدائی سطور ہی
 میں جعفر نے واضح کر دیا ہے کہ یہ بہادر شاہ کے دور حکومت میں لکھے
 گئے ہیں ۔

”وقائع دربار معلیٰ ، حضرت ظل سبحانی ، خلیفۃ الرحمنی ، حاکم ہنہ ،
 خلعت دست گم ، بادشاہ سے ہوش ، ہم معظم شاہ بہادر ، اخبارات دربار
 معلیٰ ، ڈھولک ڈھانگ ۔۔۔۔“

مبہہ تالیف بیان کرتے ہوئے جعفر نے لکھا ہے کہ :

”بعض رسید کہ سزا جعفر زئی لیکار تشنہ است ۔ بتالیف الفاظ
 لایمنی مشغول من باشد و واقع ہائے اسال بدائع جمع من سازد ۔ حکم
 شد بیشا نیان پڑے تولے ۔“

اس کی شاعری کی طرح ”وقائع“ سے بھی جعفر کی ذہانت و طباعی ، جودت
 و ذکورت کا پتا چلتا ہے ۔ چھوٹے چھوٹے واقعات کے بیان سے ایک طرف ظرافت

کا رنگ جابجا گیا ہے اور سالہ سالہ حالاتِ زمانہ پر طرز کے تیر برمائے گئے ہیں۔ اس دور میں یہ وقائع بہت مقبول ہوئے اور بہت سے ادیبوں اور شاعروں نے اسی پیرائے میں ایسی عبارتیں لکھیں۔ جعفر کے انتقال کے فرسوں بعد سعادت یار خان رنگین نے ”اخبار رنگین“ میں بھی پیراہہ اختیار کیا ہے اور اپنے دور کے حالات و واقعات کو بیان کیا ہے۔ جعفر نے اردو ضرب الامثال کو بڑی ہنرمندی سے استعمال کیا ہے۔ خان جہاں نے اپنی صوبداری کے زمانے میں اہل لاہور پر جو ظلم و ستم ڈھایا وہ تاریخ کا حصہ ہے۔ اس پس منظر کو سامنے رکھتے ہوئے جعفر کے ”وقائع“ کی یہ عبارت بڑھے اور دیکھیے کہ ضرب المثل معنی و مفہوم کو کتنی وسعت دے رہی ہے :

”نظر صفّا صفّا التّاس نمود کہ لاہور ارم ثانی است۔ صوبہ دار این جا خان جہاں بہادر مقرر شد۔ حکم شد :

باندہ کے ہاتھ ناریل۔“

اورنگ زیب عالمگیر نے اپنی بادشاہت کا زیادہ وقت سیاتِ دکن میں صرف کیا۔ شاہی ہند میں بادشاہ کی مسلسل عدم موجودگی سے صورت حال خراب ہونے لگی اور انتشار کا دھواں اندر ہی اندر گھٹنے لگا۔ جعفر نے اس ہلت کو کٹتی ”وقائع“ میں بیان کیا ہے :

(الف) ”کچل ایک ہاتھ عرض نمود کہ از مدت مدید قدم مبارک حضرت در ملک دکن روز بروز بیشتر است۔ میدان سلطان ہند غاں اگر باگھے دیگران بطرف ملک موروٹ ہتازد و باغیاں قاسدہ پردازد۔ فرمودند : راجا چھوڑے لکری جھو بھاوے سو ہووے۔“

(ب) ”عصمت پناہ ہیں چرخا چورٹی التّاس نمود کہ حضرت در تسطیر ملک چنان مشغول اند کہ از غراہ ہندوستان خبر ندارد۔ فرمودند : اوکھلی میں سردہنا ، دھمکوں سے کیا ڈرنا۔“

(ج) ”روز آلت یکم عرض نمود کہ بدولت شہنشاہی دکن بسیار دہند۔ حالا بہ ہندوستان مراجعت فرماید۔ فرمودند :

ان لہنوں کا یہی بسیکھ ، وہ بھی دیکھا یہ بھی دیکھو۔“

وقائع میں جعفر نے تاریخ و وقت کا بھی التزام رکھا ہے لیکن یہاں از رلو مزاج کبھی وقت کو گز ، جریب ، بالشت سے ٹاپا جاتا ہے اور کبھی نخرہ ، دھول ، سکی ، جاہی سے جس کی یہ مروت بنتی ہے :

- لغایت یک گز دو توڑہ دور برآمدہ دیوان عام فرمودند ۔
- لغایت تین غزہ و چہار ہلک روز برآمدہ عدالت فرمودند ۔
- لغایت یک بولد و چہار چھینٹ روز برآمدہ غسل خانہ فرمودند ۔
- لغایت تین مسکنی روز برآمدہ غسل خانہ فرمودند ۔
- لغایت یک تولہ چہار ماشہ دور برآمدہ دیوان فرمودند ۔
- بتاريخ ۱۰ ہوم الجسباتی یک ہجری و پنج شمیازہ روز برآمدہ دیوان فرمودند ۔

یہ انداز سارے ”وقائع“ میں قائم رہتا ہے ۔ کچھ وقائع ایسے ہیں جن میں جعفر زئی نے اپنے بارے میں لکھا ہے :

(الف) ”عرض رسید کہ مرزا جعفر زئی از جمعا شاہک روب فرض گرفتہ بود ، الحال پر چہ او میگوید ، بیان منت قبول می کند ۔ فرمودند : ”دہی ہلی چوہوں پاس کان کتراوے“ ۔“

(ب) ”عرض رسید کہ دولت مندان بہ جعفر زئی متواتر عنایت و رعایت قاہہ شکوہ نہ بردارند و ہجو پیچ لکوبند ۔ فرمودند : ”دھنر سگ بہ لقمہ دوختہ بہ“ ۔“

(ج) ”عرض رسید کہ میر محمد جعفر مصنف زئی قائم مدح الاسرا گنتہ بود ۔ یک حد و پنجاد رویہ یافتہ است ۔ فرمودند : ”اوٹکھ کے مونہہ زیر“ ۔“

اسی طرح تمام ”وقائع“ کے ساتھ ایک شرب المثل نٹھی ہے اور جعفر کی نثر میں یہ بڑی تعداد میں محفوظ ہو گئی ہیں ۔ اپنے سارے کسطنیہ و ہزل کے باوجود ان وقائع میں بھی اخلاق ساج پر چگہ موجود ہے ۔

یہی رنگ نثر ”عرضداشت“ میں ملتا ہے ۔ یہاں پیرایہ ”یاں اس درخواست کا ہے جو کسی بادشاہ یا امیر کے حضور میں عرض مدعا کے لیے پیش کی جاتی ہے ۔ انہی عرضداشتوں میں سے ایک عرضداشت وہ ہے جس میں خان جہاں پادشہ کی صوبہ داری کے دور میں لاہور و اہل لاہور پر جو کچھ بتی اسے اپنے مخصوص طنزیہ و ہجو بہ انداز میں بیان کیا ہے ۔ ایک عرضداشت میں سولی مقدم ، موضع سنبلی ، برگہ ہالک ، سرکار سویا ، صوبہ سب کی طرف سے ”داد خواہی“ کی گئی ہے ۔ ایک عرضداشت میں اپنی مفلسی کا رونا روہا گیا ہے ۔ عرضداشت میں پیرایہ ”اظہار کی صورت یہ ہے :

”مفلسی یک رنگ جعفر زئی آنکہ چند دام از برگہ کفر آباد حال

اسلام آباد دو چراگاہ غدویٰ تنخواہ بود ، بعضے گھسان سرکار بدست او
پر 'جسی کی لائٹی اُس کی بھینس'۔

شدند و ہند معقول او را عین بخودہ چٹ ہضم کردند ۔ ازیں سبب
احوال غدوی ٹوٹروں گشتہ

ایک تو نہی الہرن دوجے کھائی بھاگ

ہر چند گھڑ گھڑا ہٹ بخودم پیش رفت نشد

میرا تھا سو ٹیرا ہوا پرلئے غدوی جکن دے

لاچار شدہ چزار کردفر اولہ چل بخودہ در جناب عالی رسیدم غرمودہ

ہودند کہ پروالہ مع از تنخواہ عنایت خواہد شد ۔ تاحال ہادی کام
سکلی مینا

دوہدعا میں دوڑ گئے ماہا ملی نہ رام

انہہ مبلغ شصت روپیہ عنایت شدہ بود جیسے

تھے توے پر بولند

قرض داران ہند دست بدست تاہم غلصی نشد

اودھار کا دیا مہائی کیے ، ٹوٹوں مار دیوانی کئے

از آمد و رفت غدوی را سرگردانی بسیار رودادہ

تیلی بیل کو گھرنی گوس پانس

جیسے ملے مل ، گوس کاس ، علی الخصوص دو موسم کھینچ و کھانچ

گود کو لاج از حد زیادہ کشیدہ ہنوز

دوی کا کتا گھر کا نہ گھاٹ کا

ہیات ہیات ہر چند پریشانی کشیدم دالہ' مقصود از ایضی نمیدم

بہرے سندر کھوکھا پالہ

چو دریں دھوم مالا کلام دارد آمیدوار است تا کشتی جھکڑ جھول پلے

ہار گردد ۔ الانتظار اند الموت :

بھوک گئے بھوجن ملے جاڑا گئے قبلے

جوین گئے رتیا ملے یہ تینوں دیویہائے

کشتی جعفر زئی در یہنور افتادہ است

ڈہکوں ڈہکوں می کند از یک توجہ ہارکن'

ایک عرض داشت میں اتنے ضرب الامثال استعمال ہوئے ہیں اور مارا مفہوم ،

مارا مدعا ، حالانکہ عرض داشت فارسی میں ہے ، الہی کی مدد سے بیان ہوا ہے ۔

جہاں بھی فارسی کی حیثیت محض اس کاغذ کی سی ہے جس پر یہ عرض داشت لکھی گئی ہے ۔ ان ضرب الامثال کو دیکھ کر الدازہ ہوتا ہے کہ اردو زبان کی جڑیں ہر عظیم کی مٹی میں گھنی گہری ہیں ۔

”رقعہ جات“ میں طنز و مسخر کو غلط کے پیرائے میں بیان کیا گیا ہے ۔ جہاں بھی جعفر کا مخصوص مزاج اسی طرح جاری ہے جس طرح لڑکے اور حصوں میں ۔ یہ رقعہ بھی فارسی میں ہیں لیکن اردو کے الفاظ اور کہاوتیں معنی کی کشتی اسی طرح کھینچے ہیں جس طرح وراثت اور عرض داشت میں ۔ ایک رقعہ میر کریم اللہ کے نام ہے جو موسم برسات کی شکایت اور اس کے احوال میں لکھا گیا ہے ۔ ایک رقعہ میرائے شادی کتخدانی لکھا گیا ہے ۔ ایک رقعہ میر جعفر نے اپنے اور سلا ساہو کے مناقشے کا حال درج کیا ہے ۔ وہ رقعہ جو میر کریم اللہ کے نام ہے اس میں جعفر خود کو بھی نہیں بخشا ۔ یہ خصوصیت اس کی شاعری میں بھی نظر آتی ہے اور نثر میں بھی ۔ سچائی اور بے باکی اس کا مزاج ہے اور اسی لیے اس کی بات سننے یا پڑھنے والے کے دل میں بیٹھ جاتی ہے ۔ ہجو گو کے لیے غصے اور سچائی کا استخراج ہی ہجو و طنز میں زندگی کا رس گھولتا ہے ۔ یہ رقعہ دیکھیے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بیان کے سیلاب سے اظہار کا دریا چڑھ گیا ہے :

”الہاس فہر جعفر زلی نکتھو زمانہ چکنا چور ، فقط حال بخت زیوں طالع لکوں توڑ تووں ، کتہہ مال کو کڑوں کوں ، پستہ بول غرغوں یعنی مرزا جعفر چھڑک چوں آنکہ ۔

میر کریم اللہ مسکین بندہ من سلامت چوں نامہ گھڑ گھڑاٹ الرعد فی الکھرام و گھڑاٹ البرق فی القوام برسر رسید ۔ دریں ہنگام گھٹا گھور دادر سور مسخر است ۔ دریں موسم بولد بالہ موسلا دھار و اہل النکچڑ و البوجھاڑ ، اڑ رہل العارات و کڑاٹ الکھنڈاٹ لز مہر برسا برسی فی الفج لہج یعنی شدت گج کاج کوجہ خا ، چہجہ خا آگہی اکراہ می وززد ۔ بچھٹ چھٹ متقی الشوق گوروق الشجار اوزد ۔ اگر توجہ عالی شامل حال گردد ، بندہ گودکاد ہٹے پار گردد ۔

کشتی جعفر زلی در بہنور اقتادہ است
ڈپکوں ڈپکوں می گند لز یک توجہ پار گئی“

”شرح“ کا مزاج بھی لڑکے کے اعتبار سے ہیں ہے ۔ اس میں جعفر نے پروالہ ، تھلواہ اور نکاح نامہ وغیرہ کو اپنے مخصوص الدازہ میں لکھا ہے ۔

”وقائع چہرہ“ میں جعفر نے مختلف شخصیتوں کے ”چہرے“ لکھے ہیں۔ یہاں بھی ہر ہر سطر پر اس کے مزاج و شخصیت کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔ ایک واقع میں سہاراجہ سبھاپند پیش کار میں بخشی ذوالفقار خان کا چہرہ پیش کیا ہے۔ دوسرے میں دو عازرہ بانو دختر میرزا ذوالفقار بیگ کا چہرہ لکھا ہے۔ تیسرے میں میرزا موسیٰ کے خد و خال واضح کیے ہیں۔ جعفر نے ذوالفقار خان کا ذکر شاعری و نثر دونوں میں یوں ہی کیا ہے۔ وہ وہی میر بخشی ذوالفقار خان ہیں جنہیں فرخ سیر نے تسمہ کشی کے ذریعے قتل کر دیا تھا اور ان کی لاش گکو اولدھی کر کے ہاتھی کی دم سے بندھوا کر مارے شہر میں بھروایا تھا۔

جعفر نے نظم و نثر دونوں میں ہجو، طنز اور ہزل کی روایت قائم کر کے اسے اتنا آگے بڑھایا کہ وہ خود اس دہستان کا منفرد نمائندہ بن گیا۔ یہ روایت اس کے دور ہی میں نہیں بلکہ آنے والے دور میں بھی مقبول و قائم رہی۔ اس نے موضوعات، اچھے اور طرز بیان کے اعتبار سے اردو کی ہجو و شاعری کو بھی متاثر کیا ہے۔ اردو کے بڑے ہجو نگار مرزا رفیع سودا کے موضوعات اور لہجے پر جعفر کا اثر نمایاں ہے۔ رنگین کی شاعری اور نثر پر بھی جعفر کا اثر واضح ہے۔ بروکت اللہ عشق (م ۱۱۳۲/۱۹۱۷ء) نے ”عوارف ہندی“ میں، جس کا ذکر آگے آئے گا، جعفر زلیٰ ہی کی شرح ضرب الامثال کو اپنے خیالات کے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ جعفر کے رنگ میں وقفے لکھنے کا رواج نہ صرف اس کے دور میں عام ہو گیا تھا بلکہ بعد کی نسل بھی اسی کے نقش قدم پر چلی ہے۔ قائم چاند پوری نے خواجہ اکرم کے بارے میں لکھا ہے کہ ”اکثر رقعات میر جعفر کے اقتدار میں تحریر کیے ہیں۔“ ۱۳ یہ وہی خواجہ اکرم ہیں جنہوں نے ”مغزن لکات“ کے الفاظ سے قائم کے تذکرے کا مادہ تاریخ نکالا تھا۔ جعفر کا اثر شاہ حاتم کے اُس مزاحیہ نثری نسخے پر بھی واضح ہے جسے شاہ کمال نے اپنے تذکرے ”جمع الانتخاب“ میں درج کیا ہے اور جسے ہم نے حاتم کے ذیل میں آگے درج کیا ہے۔ جعفر کے اثرات کا سراغ لگایا جائے تو وہ فلاہیر اکبر آبادی کے ہاں بھی نظر آتے ہیں اور اودھ پنج کے ایڈیٹر منشی سوباد حسین کے ہاں بھی۔ کلیات جعفر میں اہل کا ذکر کئی جگہ آیا ہے۔ ایک، رقعہ میں لکھا ہے کہ :

”اے اہل زن کہ ازیں گم غیب چرا ملاحت می بری و کجا بھٹیڑو

میلوری، دکھاوت نشیند کہ جہاں درخت نیچے تہاں ارنڈی درخت ہے۔“

ایک رقعہ ”کلیات“ میں درج ہے جو اہل لاوا ولی نے جعفر زلیٰ کو لکھا ہے۔

یہ رقعہ ”ہنہاڑائی و چوڑائی میں جعفر بڑے بے بھائی“ سے شروع ہوتا ہے، جس

میں ہم وطن ہونے کے لئے سے "اوسنگ سلاپ و اشتیاق" کا اظہار کیا ہے۔
 جعفر کی طرف سے اس کا منظوم جواب کلیات میں موجود ہے جس سے یہ بات
 بھی سامنے آئی ہے کہ اٹل نے اپنا کلام زٹلی کو اصلاح کے لیے بھیجا تھا۔ اٹل
 اسی رنگ میں نظم و نثر لکھ کر جعفر کی روایت کو بھلا رہا ہے۔ غلام علی
 آزاد بلگرامی نے لکھا ہے^{۲۵} کہ علامہ میر عبد الجلیل حسینی واسطی بلگرامی
 کا تخلص بھی اٹل تھا اور انہوں نے "عہد جوانی کے آغاز میں کچھ ہتیاہ شعار
 بھی کہے" اور اس بات پر زور دیا ہے کہ وہ لوگ جو ان اشعار کو کسی
 دوسرے سے نسبت دیتے ہیں غلط ہے "یقیناً انہی کا نتیجہ" فکر ہیں۔ "مید مفیول
 صمدانی نے لکھا ہے کہ "اس رنگ میں بھی میر صاحب (عبدالجلیل بلگرامی)
 نے اس دور کے مذاق طبائع کے اعتبار سے بعض نہایت لطیف اشعار کہہ ڈالے
 ہیں۔ ان کا ترجیع بند مشہور ہے۔"^{۲۶} علامہ میر عبد الجلیل کے اس رنگ
 شاعری پر جعفر زٹلی کا اثر نمایاں ہے۔

جعفر کا دور بُر آسوپ دور تھا۔ ایک بڑی تہذیب سنبھالا لے رہی تھی۔
 جعفر زٹلی طنز و ہجو کے ذریعے اس کی مسخ و وح کو آئینہ دکھاتا ہے اور
 دوسری طرف ایہام گو شعرا اس جشن فنا میں شریک ہو کر اس کی ترجمانی
 کرتے ہیں۔ زٹل اور ایہام گوئی ہی اس دور کے ترجمان بن سکتے تھے اور یہی
 ہوا۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم تحریک ایہام کا جائزہ لیں، ضروری ہے کہ ان
 شاعروں کا مطالعہ کرتے چلیں جو بنیادی طور پر نو فارسی کے شاعر ہیں لیکن
 کہ کہ رخصتہ میں شعر کہہ کر اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھا رہے ہیں۔

حواشی

- ۱۔ نکات الشعرا : جلد اول، ص ۱۰۱، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی، ص ۳۱،
 نظامی پریس ہندابوں ۱۹۲۲ ع۔
- ۲۔ غزون نکات : قائم چاند پوری، ص ۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع۔
- ۳۔ چمنستان شعرا : لچھمی لال شفیق، ص ۶۷ و ۶۹، انجمن ترقی اردو
 اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع۔
- ۴۔ دو تذکرے (جلد اول)، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۱۶۱، ۱۶۲،
 معاصر پبلشرز۔ پٹنہ۔

۶۔ مجموعہٴ نغمہ : میر تقی میر ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۱۶۷ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۲ ع ۔

۷۔ روز روشن : ہدایت حسین صبا ، ص ۱۶۸ ، کتاب خانہٴ رازی ، طہران ، ۱۳۳۲ ۔

۸۔ ڈر جعفری : ہندوستانی مییکولیئر ، ملک چمن دین تلبر گتب لاہور ، ۱۸۹۰ ع ۔

۹۔ پنجاب میں اردو : محمود شیرانی ، ص ۲۵۸ ، طبع دوم ، مکتبہ معین الادب لاہور ۔

۱۰۔ خطوطِ کلماتِ جعفر زئی : کاتب شجاعت علی حسینی ساکن موضع گڑگواں ، غزوہٴ اندلیا آسٹری لندن (نمبر ۱۴۵) ، ص ۱۴۵ ۔ ہم نے اسی خطوط سے استفادہ کیا ہے ۔

۱۱۔ سرور آزاد : میر غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۸۷ ، ۸۸ ، مطبع رفقاہ عام لاہور ۱۹۱۳ ع ۔

۱۲۔ قابوس المشاہیر : (جلد اول) مرتبہ نظامی بدایونی ، ص ۲۲۰ ، نظامی پریس بدایون ۱۹۲۳ ع ۔

۱۳۔ مفتاح التواریخ : ص ۲۹۰ ، مطبع لولکشور لکھنؤ ۱۲۸۳ھ ۔

۱۴۔ ایضاً : ص ۲۸۷ ۔

۱۵۔ دی گیمبرج ہسٹری آف الدہا : (جلد چہارم) ، ص ۳۳۲ ، مطبوعہ گیمبرج ۱۹۳۷ ع ۔

۱۶۔ اس کی تفصیل میر المتاخرین (جلد دوم) ص ۳۹۵ پر ملتی ہے ۔ مطبوعہ لولکشور ۱۸۷۶ ع ۔

۱۷۔ مفتاح التواریخ : ص ۳۰۱ ۔

۱۸۔ تذکرۃ مخطوطاتِ ادارۃ ادبیاتِ اردو (جلد پنجم) : ڈاکٹر سید عی الدین قادری زلار ، ص ۲۶ ، ادارۃ ادبیاتِ اردو حیدر آباد دکن ۱۹۵۹ ع ۔

۱۹۔ قدیم قلمی بیاض ، مملوکہ مرزا ظفران علی بیگ ، گجراتی ۔

۲۰۔ تذکرۃ شویخی : (دو تذکرے ، جلد اول) ، ص ۱۶۳ ۔

۲۱۔ سفینہٴ خوشگو : ہندرا بن داس خوشگو ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۱۲ ، پشہ چار ۱۹۵۹ ع ۔

۲۲۔ تذکرۃ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۳۰ ، المبین شرق اردو (ہند) دہلی ۱۹۳۰ ع ۔

- ۲۳۔ چمنستان شعرا : ص ۶۹ ، النہج ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع ۔
 ۲۴۔ غزن لکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ افتخار حسن ، ص ۱۷۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع ۔
 ۲۵۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد الہگراسی ، ص ۲۸۵ ، مطبع رفیعہ عام لاہور ۱۹۱۳ ع ۔
 ۲۶۔ حیات جلیل : مقبول صدیقی ، حصہ دوم ، ص ۷۲ ، وام ٹرائن لال الہ آباد ۱۹۲۹ ع ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۹۱ ”چون اساس سخن وری اکثر بر ہزل گزاشت بناءً علیہ زئلیش می گفتند و از اینجا کہ کلامش در عوام شہرت تام می یافت ۔“
- ص ۹۱ ”مردے دیوہ دھن و شوخ مزاج ہوئے است ۔۔۔ اشعارش عالمگیر و مستغنی از تحریر است ۔ مضامین صاف روزمرہ او اکثر جم می رست ۔ ہند اعظم شاہ بادشاہ می گفت کہ اگر جعفر را زئل بیودے ملک الشعرا ہودے ۔ حاشا کہ طرز روزمرہ او طرز علیحدہ می دارد ۔۔۔ وقع و رقعاتش مشہور آفاق است ۔“
- ص ۹۱ ”ساکن شاہجہان آباد ۔۔۔ مثل خود داشت ، استعداد درست داشت ۔ دین فن کامل وقت خود گردید ۔“
- ص ۹۱ ”مزاج بادشاہ برہم گشت ۔ ایشان را بہت فرستاد ۔“
- ص ۹۱ ”جعفر زئل مردے بود از سادات لارنول ، طبع رما داشت ۔“
- ص ۹۱ ”مردے مزاج و ہزال و ذی علم و مؤویں طبع از نواح دہل بود ۔“
- ص ۱۱۵ ”اکثر رقعات برویہ میر جعفر بر طرازد ۔“
- ص ۱۱۶ ”در آغاز عہد شباب برخی اشعار یتیمانہ در سلک نظم کشید ۔“
- ص ۱۱۶ ”بلا ریب زادہ فکر ایشان است ۔“

فصل دوم

فارسی کے ریختہ، گرو : بیدل ، شاہ گلشن وغیرہ

موسم بدلتا ہے تو بیت پہلے سے جانے والے موسم اور آنے والے موسم میں کشمکش شروع ہو جاتی ہے۔ یہ آنکھ پھول اتنی آہستہ رو ہوتی ہے کہ نئے موسم کی خبر ہمیں اس وقت ہوتی ہے جب وہ واقعی آ چکتا ہے۔ یہی صورت روایت کے ساتھ ہے جو موسم کی طرح وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی جاتی ہے اور معاشرے کو اس تبدیلی کی خبر اس وقت ہوتی ہے جب وہ اسے قبول کر چکتا ہے۔ فارسی کے عہدِ رواج سے اردو کے رواج تک ہمیں معاشرتی و تہذیبی سطح پر یہی کشمکش نظر آتی ہے۔ اورنگ زیب عالمگیر کے دورِ حکومت میں ہند و ایران کے سابق تعلقات منقطع ہو گئے تھے اور اسی کے ساتھ شعرا اور علما وغیرہ کی آمد کا سلسلہ بھی بند ہو گیا تھا۔^۱ اورنگ زیب کے اس سیاسی فیصلے نے بھی فارسی کے اثرات کو متاثر و مجروح کیا۔ اس دور میں بظاہر فارسی کا اقتدار قائم تھا لیکن زیر سطح نفی لہریں اٹھنے کے لیے تیار تھیں۔ اہلِ علم و ادب فارسی کو سینے سے لٹائے ہوئے تھے لیکن اردو کی تحریک بھی ساتھ ساتھ زور پکڑ رہی تھی۔ فارسی کے فاسی گرامی شاعر، تقنیر طبع کے طوڑ پر، اب اردو میں بھی شعر کہہ رہے تھے۔ ان کا یہ عمل آنے والے موسم کی نشاندہی کر رہا تھا۔ اٹھارویں صدی کے وسط تک یہ صورت ہو گئی کہ اردو شاعری کا رواج عام ہو گیا اور فارسی گوہوں کی تعداد کم سے کم تر ہونے لگی۔ اس کی تصدیق آرزو بھی ان الفاظ میں کرتے ہیں :

”معلوم ہو کہ اس سرگزشت کا مطلع نظر ہندوستان کے شعرائے ریختہ کے حالات ہیں اور وہ (ریختہ) ایسا شعر ہے جو اہلِ اردو نے ہند ہندی زبان میں غالباً شعر فارسی کے انداز میں کہتے ہیں اور وہ اس وقت ہندوستان میں زیادہ رائج ہے اور زمانہ“ سابق میں وہی کی زبان میں ، دکن میں سرزج تھا۔“^۲

فارسی گوہوں نے محض تقنیر طبع کے لیے ریختہ میں شاعری کی لیکن عبوری دور

میں ان کی اسی توجہ سے معاشرے میں اردو کا وقار و مرتبہ بلند ہونے لگا۔ فارسی کے رشتہ گویوں کی اردو شاعری، ان کی فارسی شاعری کے مقابلے میں، کوئی اہمیت نہیں رکھتی لیکن یہ لوگ اپنی رشتہ گوئی کی وجہ سے تاریخ کا اس لیے حصہ ہیں کہ انہوں نے، دالستہ یا نادالستہ، اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھانے میں حصہ لیا ہے۔ ان میں مولوی عبدالغنی قبول، شاہ وحدت، شاہ گلشن، بیدل، امجد، انجم، پیام، آرزو، غلص، بہار، درگاہ آزاد بلگرامی وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

میرزا معزالدین محمد موسوی^۲ (۵۱۰۵ - ۵۱۱۰ھ / ۱۶۳۰ع - ۱۶۸۹-۹۰ع) کا ذکر (جو عالمگیری سردار اور فارسی کے صاحبِ دیوان شاعر تھے جنہوں نے پہلے فطرت اور بعد میں اپنا نسب ظاہر کرنے کے لیے موسوی تخلص اختیار کیا) "اردو شعرا کے تذکروں میں سب سے پہلے محمد تقی میر نے اپنے "اوتاد و پیر و مرشد" ۵ سراج الدین علی خان آرزو کے تذکرے "مجمع الثقات" کے حوالے سے کیا اور "وائت اعلم" کے الفاظ کے ساتھ ان کا یہ شعر درج کیا :

از زلفِ سیاہ تو بدل دھوم بڑی ہے دو خانہ آئینہ گھٹا جھوم بڑی ہے
اس کے بعد سے یہ شعر اور موسوی کا ذکر عام طور پر اردو شعرا کے تذکروں میں آنے لگا۔ قدوث اللہ قاسم^۶ نے اپنے تذکرے میں اسی شعر کو آرزو سے منسوب کیا ہے اور مرزا محمد رفیع سودا کے تذکرے کے حوالے سے اس کی یہ صورت دی ہے :

اوس زلفِ سیاہ کی گھٹا دھوم بڑی ہے

آئینہ کے گلشن میں گھٹا جھوم بڑی ہے

اور لکھا ہے کہ وائت اعلم یہ شعر اس شکل میں تھا یا مرزا سودا نے تصریح کیا ہے۔ ایک نہایت معمولی شعر پر تذکروں میں بار بار ان کا ذکر آنا یقیناً خوش بختی کی دلیل ہے لیکن اس کے وجوہ خود اس دور میں ملیں گے۔ موسوی خان ایرانی النسل عالمگیری سردار اور اپنے دور کے "ہرگو فارسی شاعر تھے اور "خوش خیالی و معنی طرازی و شعر لطیف و الشا پرداز" ۷ میں نظیر نہیں رکھتے تھے۔ اس اعتبار سے وہ صاحبِ فن بھی تھے اور صاحبِ اقتدار بھی۔ ایسی صورت میں اگر وہ اردو شاعری میں دلچسپی لے کر ایک آدھ شعر یا ایک آدھ مصرع بھی کہتے تو اس دور میں اس کی وہی اہمیت ہوتی جو قدیم دور میں سولیا نے گرام کے ان قزروں کی تھی جو کسی موقع پر ان کے منہ سے نکل کر ہوام کے سینوں میں محفوظ ہو گئے تھے۔ اس شعر نے ابتدائی دور کے اردو

شاعروں میں وہ اعتدال پیدا کیا جس کی اس وقت الہیں ضرورت تھی۔

خواجہ عبدالاحد : (م ۱۱۲۹ھ/۱۷۱۶ء ع) فارسی میں جن کا تخلص وحلت اور رختہ میں گل تھا ، شاہ گل کے نام سے معروف تھے۔ شاہ گل حضرت مجدد الف ثانی (م ۱۰۳۸ھ/۱۶۲۸ء ع) کے پوتے ، صاحبِ دیوان شاعر اور نقشبندیہ سلسلے کے صاحبِ کمال بزرگ تھے۔ شیخ سعد اللہ گلشن ان ہی کے سرمد اور تربت یافتہ تھے۔ اسرار الفکر ، نوافض الروافض ، تصنیف شریف ، گلشنِ وحلت^۹ (مکتب) ان کی تصانیف ہیں۔ ان کی شاعری میں تصوف کا رنگ غالب ہے۔

شاہ گل کی ایک اردو غزل میر محمدی مائل دہلوی کے اس قطعے^{۱۰} میں ملتی ہے جو مائل نے اردو شاعری کی منظوم تاریخ کے احوال میں لکھا ہے۔ مائل نے یہ شعر لکھ کر :

اسناد شعر رختہ گزریں بہر شاہ گل
ہر اک کی شاعری کا ملا جن سے سلسلا
گلشن نے ان سے فیض اٹھایا ہے مدحوں
جن کے چراغ سستی ولی کا دیا جلا
بڑھتا ہوں شاہ گل کا میں اک رختہ ولی
دے داد اس سخن کی تو اب اس کی عاقلا

بہر شاہ گل کی یہ غزل دی ہے :

ذرا تو سوچ اے غافل کہہ کیا دم کا ٹھکانا ہے
لکل ہی جب گیا ان -وں تو بہر اپنا ہکانا ہے
مسافر توں ہے اور دلیا سرانے ، بھول مت غافل
سفر ملکِ عدم آخر غیبی درپیش آنا ہے
لگانا ہے عبت دولت یہ کیوں دل کوں کہ اب تعلق
نہ جاوے سنگ کچھ ہرگز ، یہاں سب چھوڑ جانا ہے
نہ بھائی بند ہے کوئی ، نہ پار و آشنا کوئی
لنک اک جو غور سے دیکھو تو مطلب کا زمانا ہے
لکاؤ یاد میں اس کی نجات اپنی اگر چاہے
عبت دلیا کے دھندے میں ہوا گل کیوں -دوانا ہے

اس غزل میں فکر و درویشی ، بے ثباتی دہر اور فنا و موت کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے اور یہ وہی موضوع اور لہجہ ہے جو اس نوع کی شاعری میں جعفر زلی کے ہاں بھی ملتا ہے۔ اس غزل میں جو مزاج کی سنجیدگی نظر آتی ہے

وہ تشبہ سلسلے کے شعرا کی ایک خصوصیت رہی ہے۔ یہاں شعر تقنی طبع کا ذریعہ نہیں ہے بلکہ فکر و احساس کی سچائی کا اظہار ہے۔ منجندہ گوئی کا یہ وہ وجدان ہے جو آئندہ دور میں مرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر ایک شریک بن کر ابھرتا ہے۔

میرزا عبدالقادر یدل : (۱۸۱۰ء - ۱۸۱۲ء/۱۶۳۲ء - ۱۷۲۰ء)
برعظیم کے ان متاخرین فارسی شعرا میں ممتاز ترین حیثیت رکھتے ہیں جن کی شہرت برعظیم سے نکل کر ایران و افغانستان اور ساوراء النہر تک پہنچتی ہے۔ افغانستان میں تو یدل آج بھی فارسی کے مقبول ترین شاعروں میں سے ایک ہیں۔ یدل اردو کے شاعر نہیں ہیں لیکن ان کا اثر اردو شاعری پر بہت گہرا پڑا ہے۔ یدل کے اثر کی دو صورتیں ہیں۔ ایک ”طرز یدل“، جو نئی تراکیب، خوبصورت بندشوں، لطیف استعاروں اور نادر تشبیہات کا سرکب ہے اور دوسرے ”تکر یدل“، جس میں خیالات کو تہریاتِ باطنی اور وارداتِ قلبی نے آئینہ دکھایا ہے۔ یدل نے اپنی گہری فکر اور وسیع مطالب کو کم سے کم لفظوں میں اس خوبصورتی سے پیش کیا ہے کہ جب پڑھنے والا اس شاعرانہ تجربے کی تخلیقی روشنی سے روشناس ہوتا ہے تو اسے کلام یدل کے ادراک میں ایک دنیا کے معانی نظر آتی ہے۔ یدل کی شاعری کا اثر لغات، میرزا مظہر، میر، درد اور شاہ قنوت کی شاعری میں بھی نظر آتا ہے۔ اسی صدی میں غالب کے ابتدائی اردو و فارسی کلام پر بھی یدل کے گہرے اثرات پڑے ہیں۔ اقبال کی شاعری

فد پنجاب بولیورسٹی لائبریری میں یدل کی دو مثنویوں ”محیط اعظم“ اور ”طور معرفت“ کے قلمی نسخے موجود ہیں۔ یہ اس لحاظ سے بے حد اہمیت کے حامل ہیں کہ ان کے اصل مالک میرزا اسد اللہ خاں غالب ہیں۔ ”طور معرفت“ کے پہلے صفحے پر غالب کی سہر کا نشان موجود ہے جس پر تاریخ ۱۲۳۱ھ/ ۱۸۱۵-۱۶ء درج ہے۔ اس سہر کے اوپر غالب نے اپنے ہاتھ سے شکستہ نستعلیق میں اس مثنوی کی تعریف میں یہ شعر لکھا ہے :

ازیں صحیفہ ہنوعے ظہور معرفت است کہ ذرہ ذرہ چراغان طور معرفت است
اسی طرح غالب نے مثنوی محیط اعظم کی تعریف میں یہ شعر لکھا ہے :

ہر جہانے را کہ موجش گل کند جام جم است

آب حیوان ، آب چوئے از محیط اعظم است

۱۲۳۱ھ میں یہ مثنویاں غالب کے زیر مطالعہ تھیں جب کہ ان کی عمر ۱۶ سال تھی۔ (”روح یدل“ از ڈاکٹر عبدالغنی، ص ۱۷۷، مجلی ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۸ء)۔

ہر ، جو انہیں استاد کامل اور منکر شاعر کہتے ہیں ، یدل کے اثرات واضح ہیں ۔ یدل کا انداز بیان بھی منفرد ہے اور ان کے خیالات بھی اور یہ انداز بیان خیالات کا تاج ہے ۔ اظہار کے لیے جو تراکیب وہ وضع کرتے ہیں انہیں خیال سے الگ نہیں کیا جا سکتا ۔ تصوف ، غریبات روحانی ، مسئلہ توحید اور انسان ، خدا اور کائنات کے رشتوں اور ان سے پیدا ہونے والے ادراک نے ان کی فکر کو جنم دیا ہے جس میں حرکت کا احساس ہوتا ہے ۔

یدل اپنے دور میں شاعر اور انسان دونوں حیثیتوں سے قابل احترام شخصیت کے مالک تھے ۔ اورنگ زیب عالمگیر نے اپنے رفعات میں یدل کے اشعار استعمال کیے ہیں ۔ اسی دور کی بیشتر مقتدر شخصیتوں سے ان کے ذاتی مراسم تھے اور شہر کے چھوٹے بڑے سر شام ان کے گھر آکر ان کی صحبت سے فیض یاب ہوتے تھے ۔ ۱۲ خوشگونی یہ بھی لکھا ہے کہ متاخرین میں سے کسی شاعر نے اس عزت و آبرو کے ساتھ زندگی بسر نہیں کی ۔ جوانی میں وہ اپنے وطن راج محل سے منہرا آ گئے اور ۱۰۹۶ھ (۱۶۸۳-۸۵ ع) میں مستقل طور پر دہلی میں آباد ہو گئے ۔ یہاں نواب شکر اللہ خاں نے پانچ ہزار روپے میں ایک حویلی خرید کر لٹریچر دی اور دو روپہ ہومہ مقرر کر دیا جو مرے دم تک ملتا رہا ۔ وفات تک حکم و بیش دہلی میں رہے لیکن فرخ سیر کے قتل کے واقعے سے متاثر ہو کر جب یہ نطمہ تاریخ وفات ۱۳ لکھا :

دید کی کہ چہ با شاعر گرامی کردلد	صد جور و جفا بر راہ خامی کردلد
لریخ چو از خورد بیستم فرمود	"اسادات ہوئے تک حرامی کردلد"

(۵۱۱۳۱)

تو اتنا مشہور ہوا کہ وہ اپنی جان کے خوف سے نواب عبدالعبد خاں کے پاس لاہور چلے گئے اور اسادات ہارہ کے زوال کے بعد دہلی واپس آکر چند ماہ بعد وفات پا گئے اور اپنی حویلی کے صحن ہی میں سپرد خاک کر دیے گئے ۔

میرزا عبدالقادر یدل ، جنہوں نے فارسی میں ۹۹ ہزار اشعار لکھے ۱۵ ، جن میں مثنویاں ، محیط اعظم (ماقی لاسہ) ، طلسم حیرت ، طور معرفت ، عرفان ، تنبیہ المبہوسین ، سالہ ہزار سے زائد اشعار غزل ، اہسی قصائد (نعت و مقبت) ، رباعیات ، خمسات ، تراکیب بند ، ترجیع بند ، قطعات ، رباع ، مستزاد و طبعہ شامل ہیں اور جنہوں نے تتر فارسی میں "چہار عناصر" لکھی اور "رفعات یدل" کے نام سے اپنے مکالمات مرتب کیے ، ان کے اردو میں صرف چار شعر بتائے جاتے ہیں ۔ دو شعر "لکات الشعرا" میں ہیں ۔ یہ ایک شعر "جلوۃ خضر" ۱۶

میں ہے :

شہرۂ حسن سے از بسکہ وہ محبوب ہوا

اپنے چہرے سے جھکڑتا ہے کہ کیوں خوب ہوا

اور ایک گہت رسالہ اردو ۱۸ میں شائع ہوا تھا :

مر اوپر کوئی نہیں تب دشمن آہٹ کس

بلشہ تگری چھاڑ دیں اب بدل چلے بدیں

پہلا شعر خواجہ میر درد ۱۸ کا ہے جو غلطی سے بدل سے منسوب ہو گیا ہے۔ گہت کے سلسلے میں ایسا کوئی ثبوت نہیں ملتا کہ بدل ہندی میں بھی شاعری کرتے تھے، البتہ اس کا ثبوت ملتا ہے کہ وہ ہندوی نہیں سمجھتے تھے۔ جب ایک بار چٹا من کا گہت پڑا کر بدل کو ستایا گیا تو انہوں نے کہا ”میں ہندوی نہیں سمجھتا، مجھے سمجھا دو۔“ یہ واقعہ سید محمد ابن عبدالجلیل بلکراسی کی موجودگی میں پیش آیا جسے انہوں نے اپنے روزنامے ”بصرۃ الناظرین“ میں لکھا ہے۔ ۱۹ اب نے دے کے صرف دو ہی شعر رہ جاتے ہیں جو میر نے اپنے تذکرے ”نکات الشرا“ میں دیے ہیں۔ ان میں ایک مطلع ہے اور ایک مقطع۔ قائم چاند پوری نے بھی یہی دو شعر دیے ہیں اور لکھا ہے کہ ”اس عہد کے اکثر استاد ہوشمندی کے سالہ اشعار رخصتہ موزوں کرتے تھے، چنانچہ قدوة السالکین، زبدة الواصلین میرزا عبدالقادر بدل رحمۃ اللہ علیہ نے بھی اس زبان میں ایک غزل کہیں جس کا مطلع و مقطع یہ ہے۔“ خوش قسمتی سے یہی غزل، جو پانچ اشعار پر مشتمل ہے، ہمیں مولانا غلام کبریا خان افغانی کی بیاض سے دستیاب ہوئی۔ بدل کی وہ پوری غزل یہ ہے :

ست بوجہ دل کی باتیں، وو دل کہاں ہے ہم میں

اس قسم کے نشان کا حاصل کہاں ہے ہم میں

موجوں کی زد میں آنی جب کشتیِ تعب

بہرِ فسا ہکا را ساحل کہاں ہے ہم میں

خارج نہیں کی ہے پیدا بحال آئینے میں

جو ہم میں ہے نمایاں داخل کہاں ہے ہم میں

سوزِ نہاں میں کب کا وو خاک ہو چکا ہے

اب دل کو ڈھونڈتے ہو اب دل کہاں ہے ہم میں

جب دل کے آستان سے عشقِ آن کے ہونکارا

پردے میں بار بولا بدل کہاں ہے ہم میں

یہ وہ زمانہ تھا کہ رشتہ کا رواج بڑھ رہا تھا اور فارسی گو بھی کہے کہے رشتہ میں شعر کہنے لگے تھے۔ اس غزل کی زبان صاف ہے۔ فارسی کا رنگ و اثر نمایاں ہے لیکن اس میں وہ پختگی نہیں ہے جو میرزا یعلیٰ کی فارسی غزلوں میں نظر آتی ہے۔ یہ صورت ان سب فارسی کے رشتہ گویوں کے ہاں یکساں ہے جو بنیادی طور پر فارسی میں شاعری کر رہے تھے۔ آرزو کی رشتہ کو دیکھ کر یہ ہرگز نہیں کہا جاسکتا کہ یہ وہی صاحب دیوان شاعر اور فاضل اجل ہیں جن کی فارسی گوئی کا شہرہ ساوے برعظیم میں پھلا ہوا ہے۔ نئی روایت کی ابتدا اسی طرح ہوتی ہے لیکن یعلیٰ کی اس غزل کو اس دور کی شاعری میں رکھ کر دیکھتے تو معلوم ہوگا کہ اس میں مزاجاً وہ رنگ سخن ہے جو شاہ گل کے ہاں نظر آتا ہے اور جو آئندہ دور میں میرزا مظہر کے زہر اثر ابھرتا ہے۔

میرزا عبدالغنی بیگ قبول کشمیری : (م ۱۱۳۹ھ / ۱۸۲۷-۱۸۷۱ء) ان سے دو شعر رشتہ اور ایک رباعی منسوب ہے لیکن یہ بات بھی اب واضح ہوگئی ہے کہ ایک شعر ان کے بیٹے میرزا گرامس کا ہے اور رباعی قائم چاند پوری کی ہے۔ دوسرا یہ شعر جسے تذکرۃ ہندی میں مصحفی نے، مجموعۂ لغز میں قاسم نے، عمدۂ متعلیہ میں سرور نے اور گلشنِ بخار میں شبثہ نے قبول سے منسوب کیا ہے :

دل یوں خیالِ زلف میں بھرتا ہے لعلِ زن

تاریک شب میں جیسے کوئی ہاسبان بھرے

اس دور کی شاعری کے زبان و بیان اور خود قبول کشمیری کے مزاج ایہام گوئی کے اپنی نظر اسے قبول سے منسوب کرنا مشکل ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس دور کی اردو شاعری پر قبول کا براہِ راست اثر بڑا ہے۔ قبول فارسی کے ہر گو صاحب دیوان شاعر اور ایہام گوئی کے اس رجحان کے ممتاز نمائندہ تھے جو خود اردو میں شعری تحریک بن کر تیزی سے رواج پا رہا تھا۔ نئے اردو شعرا نے قبول کے رنگ ایہام کا اثر قبول کر کے اپنی شاعری کو جلا دی۔ اس دور کے فارسی گویوں کی یہی اہمیت ہے کہ ان کے چراغ سے اردو شعرا نے اپنی شاعری کا چراغ روشن کیا اور ان کے کلام کی خصوصیات کو، ہنرمندیوں اور بازیکیوں کو اپنی شاعری میں بچایا۔ اگر یہ لوگ اردو شاعروں کے درمیان فارسی شاعری نہ کر رہے ہوتے اور شاعری بھی ایسی، جو خود اس دور کے تہذیبی مزاج کے عین مطابق تھی، تو اردو شاعری کی مقبولیت اتنی تیزی کے ساتھ نہ ہو پاتی۔ ان شعرا کی یہی تاریخی اہمیت ہے۔

شیخ سعد اللہ گلشن (۱۰۷۵ھ - ۱۱۳۰/۱۶۶۳-۶۵ ع - ۱۷۲۷ ع) شاہ گل کے مرشد اور ہمدل کے شاگرد تھے۔ میر محمدی مائل نے اپنے قطعے میں، جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے، شاہ گلشن کی وہ غزل دی ہے جو انھوں نے تبرک اور نمونے کے طور پر ولی دکنی کو دی تھی اور جو آج بھی دیوان ولیؒ میں نظر آتی ہے۔ شیخ سعد اللہ، جنھوں نے اپنے مرشد کے نام کی مناسبت سے گلشن قلمی اختیار کیا تھا، فارسی کے صاحب دیوان اور ہر کو شاعر تھے۔ ان کی فارسی شاعری میں لکڑی شعر کی وہی منجیدہ روایت ملتی ہے جس میں واردات قلبیہ کو قلمی شاعری کی بنیاد بنایا جاتا ہے۔ اس غزلؒ میں بھی، جو شاہ گلشن نے ولی دکنی کو دی تھی، یہی روایت کارفرما ہے۔ شاہ گلشن کے شاگرد خوشگو نے لکھا ہےؒ کہ شاہ گلشن لڑ شاعرانہ مسجع و رنگین لکھتے تھے۔ ان کے کلیات میں ایک لاکھ بیس ہزار اشعار تھے جنھیں سات دواون میں تقسیم کیا گیا تھا۔ فرد موسیقی میں ایسی سہارت رکھتے تھے کہ گھلانِ غن انھیں شعر و سرود میں اپنے زمانے کا اسیر خسرو سمجھتے تھے۔ شاہ گلشن کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے ولی دکنی کو یہ مشورہ دیا تھا کہ ”یہ تمام فارسی مضامین جن سے اب تک محسوس نے کام نہیں لیا اپنے رشتہ میں کام میں لال، تم سے گون باز پرس

سعد غلام علی آزاد بلگرامی نے (سرود آزاد ص ۱۶۹، لاہور ۱۹۱۳ ع) شاہ گلشن کا سال وفات ۱۱۳۱ھ دیا ہے لیکن ہندران داس خوشگو نے، جو شاہ گلشن کا شاگرد ہے اور ان سے دو ہزار سے زیادہ بار سلا ہے (”فقیر زیادہ از دو ہزار بار گھائے فیض از صحبت آن گلشن فیض چیدہ“۔ سفینہ خوشگو دفتر ثالث ص ۱۶۷، پتہ جہاز ۱۹۵۹ ع) نہ صرف ان کا سال وفات ۱۱۳۰ھ دیا ہے بلکہ اس مصرع ”جائے گلشن بہ بہشت ابدی“ سے تاریخ رحلت ۱۱۳۰ھ/ ۱۷۲۷ ع لگانے کے علاوہ یہ معلومات بھی فراہم کی ہیں کہ انھوں نے ۹۵ سال کی عمر میں حویل مجد ناصر میں، جو صدر بازار میں واقع ہے، مرض اسہال میں ۲۱ روز مبتلا و صاحب فراش رہ کر یک شبہ ۲۱ جمادی الاولیٰ ۱۱۳۰ھ کو وفات پائی اور امدی پوری میں مدفون ہوئے (سفینہ خوشگو ص ۱۶۸)۔ خوشگو گلشن کا شاگرد اور ان سے بہت قریب تھا۔ ان تفصیلات کو دیکھ کر، جو خوشگو نے دی ہیں، سال وفات ۱۱۳۰ھ ہی صحیح معلوم ہوتا ہے اور چونکہ وفات کے وقت عمر ۶۵ سال بتائی ہے اس لیے سال پیدائش ۱۰۷۵ھ/ ۱۶۶۳-۶۵ ع متعین ہو جاتا ہے۔ (ج - ج)

گھرے گا۔ ۲۶۰ اس مشورے میں ولی دکنی کو ایک ذیلانے معافی نظر آئی اور اسی کے زہرائے انہوں نے نہ صرف فارسی شاعری کے تنوع کو اپنی شاعری میں سمویا بلکہ صنائع بدائع ، تراجم و ہندس ، رنگینی و سرمستی اور تصوف و اخلاق کے مضامین بھی اپنی غزل میں باندھ کر فارسی شعرا کے انداز پر اُردو میں اپنا دیوان مرتب کیا جس نے شاہی ہند کے شعرا کی پہلی نسل کو اس طور پر متاثر کیا کہ اُردو شاعری کی باقاعدہ روایت کا آغاز ہو گیا۔ شاہ گلشن کی غزل کی حیثیت اس تبرک کی تھی جو درویش و فقیر کی بھی کبھار کسی کو دے دیتے ہیں اور لینے والا باعث برکت سمجھ کر اسے حفاظت سے رکھتا ہے۔ ولی نے بھی یہی کیا اور اس غزل میں تخلص شامل کر کے اپنے دیوان میں محفوظ کر لیا۔ دیوان ولی میں اس غزل کے ۹ شعر ہیں۔ مائل کے قطعے میں ۸ شعر ہیں اور یہ شعر شامل نہیں ہے :

گیا کہوں قہر قد کی خوبی سرورِ عریاں کے حضور
خود بخود رسوا ہے اس کوں بھر کے کیا رسوا کروں

مائل کے قطعے میں گلشن تخلص اس طرح آیا ہے :

آرزو دل میں ہیں گلشن کے ہے مرنے کے وقت
سرو قد کوں دیکھ سیرِ عالمِ بالا کروں

دیوان ولی میں ولی کا تخلص اس طرح آیا ہے :

آرزو دل میں ہیں ہے وقت مرنے کے ولی
سرو قد کوں دیکھ سیرِ عالمِ بالا کروں

گلشن کے ہاں مطلع کے پہلے مصرعے میں چستی اور رواں ہے اور تخلص مصرعے کا جزو بن کر آیا ہے۔ ولی کے مصرعے میں لوہری بن کا احساس ہوتا ہے اور تخلص لانے کے لیے لفظوں کو آگے بڑھے کیا گیا ہے۔

اب اس سوال کے لیے جس پر بحث ہو چکی ہے ، کہ شاہ گلشن کی ملاقات ولی سے کہاں ہوئی ، ہمیں اختصار کے ساتھ شاہ گلشن کے حالات زندگی پر نظر ڈالنی ہوگی۔ شاہ گلشن کے اسلاف اکبر بادشاہ کی فتح گجرات کے بعد برہان پور آ گئے تھے۔ شاہ گلشن یہیں سے دہلی آئے ۲۷۰ اور صاحب "کلیات الشعرا" محمد افضل سرخوش سے مشق سخن کرنے لگے ، ہند میں تبدیل سے وابستہ ہو گئے ۲۸۰ "کلیات الشعرا" کے ان الفاظ سے کہ "طبع درست رکھتا ہے" اور اسی

تذکرے کے ایک دوسرے قلمی نسخے کے الفاظ سے کہہ ”آزادانہ طبع و صاحب فکر جوان ہے ، سات آٹھ سال میرے سامنے مشق کی ہے“ ۲۹؎ یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ جوانی میں ہی دہلی آ گئے تھے ۔ یہاں کچھ عرصہ قیام کر کے وہ ”ارادۂ سیاحت“ ۳۰؎ سے نکل کھڑے ہوئے اور ۲۲؎ سال احمد آباد ، گجرات و اورنگ آباد اور دوسرے بلادِ دکن میں گھومتے رہے ۔ اس کے بعد بیس سال دہلی میں رہے ۳۱؎ اور یوں ۱۱۳۰ھ/۱۷۲۷ع ۳۲؎ میں وفات پائی ۔ خوشگو شاہ گلشن کا شاگرد اور ان سے بہت قریب تھا جس کا ثبوت ان تفصیلی معلومات کے علاوہ ، جو شاہ گلشن کے ذہل میں خوشگو نے دی ہیں ، یہ جملے بھی گہرے مراسم اور قربت پر روشنی ڈالتے ہیں ”اکثر میرے غریب خانے پر قدم رنجہ فرماتے تھے اور ہندوانہ کھانوں کی فرمائش کرتے ۔ میں نے دو ہزار سے زیادہ مرتبہ حاضر خدمت ہو کر ان کے گلشنِ فیض سے گل چینی کی ہے ۔“ ۳۳؎ اس بحث سے یہ بات سامنے آتی کہ ۱۱۲۰ھ/۱۷۰۸ع سے وفات ۱۱۳۰ھ/۱۷۲۷ع تک شاہ گلشن دہلی میں رہے ۔ اس سے پہلے کے ۲۲؎ سال یعنی ۱۰۹۸ھ/۱۶۸۶-۸۷ع سے ۱۱۲۰ھ/۱۷۰۸ع تک وہ احمد آباد گجرات ، اورنگ آباد اور دوسرے بلادِ دکن میں گھومتے رہے ۔ بخلاف سرخوش نے جب کلیات الشعرا میں ان کا حال درج کیا اس وقت وہ گجرات میں تھے (فی الحال گجرات میں زندگی بسر کرتا ہے) ۳۴؎ کلیات الشعرا ۱۰۹۳ھ/۱۶۸۲ع میں مکمل ہوا لیکن ۱۱۱۵ھ/۱۷۰۳ع تک اس میں اضافے ہوئے رہے ۔ ۳۵؎ اس کے معنی یہ ہوتے کہ سرخوش نے شاہ گلشن کا حال ۱۰۹۸ھ اور ۱۱۱۵ھ کے درمیان لکھا جب کہ وہ گجرات میں تھے اور ولی سے شاہ گلشن کی ملاقات ۱۰۹۸ھ اور ۱۱۲۰ھ کے درمیان احمد آباد یا اورنگ آباد میں گہری ہوئی ۔ واضح رہے کہ ولی کا سال وفات ، جیسا کہ اب تک کہا جاتا رہا ہے ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع نہیں ہے بلکہ ۱۱۳۳ھ کے بعد اور ۱۱۳۸ھ سے پہلے (۱۷۲۰ع - ۱۷۲۵ع کے درمیان) متعین ہوا ہے ۳۶؎

تاریخِ ادب میں شاہ گلشن اُردو شاعر کی حیثیت سے اہمیت نہیں رکھتے ۔ ان کی اصل اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے ولی دکنی میں وہ شعور پیدا کیا جس نے ولی کی شاعری کا وہ رنگ ، لہجہ اور طرز متعین کیا جس پر چل کر اُردو غزل نے اپنی روایت قائم کی ۔ کچھ لوگ ساری عمر محنت کرتے ہیں اور ان کا نام تاریخ میں محفوظ نہیں ہوتا ۔ کچھ ایک کام کرتے ہیں یا خیال کا بیج وقت کی زمین میں ڈالتے ہیں اور امر ہو جاتے ہیں ۔ شیخ سعد اللہ گلشن ان خوش بختوں میں سے ہیں جن کا نام اُردو ادب کی تاریخ میں ولی کے تعلق سے ہمیشہ لیا جاتا رہے گا ۔

شرف الدین علی خان ایام اکبر آبادی : (م ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع) مجد شامی دور میں فارسی کے زبردست^{۳۴} صاحب دیوان شاعر اور انشا پرداز تھے۔ ۲۸ قائم چاند پوری نے لکھا ہے کہ ”نظام ہائے رنگین و نثر ہائے سبین دلدرد۔“^{۳۵} شورش نے ان کے دیوانِ ریختہ کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ ”ظاہراً دیوانِ ریختہ بھی مرتب کیا تھا لیکن وہ دستیاب نہ ہو سکا۔“^{۳۶} میر نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”ریختہ میں بھی صاحبِ دیوان (ہے)“^{۳۷} لیکن کسی نے ایام کے دیوانِ ریختہ کو دیکھنے کا ذکر نہیں کیا اور نہ اب تک یہ دریافت ہو سکا ہے۔ تذکروں میں ایام کے چھ سات شعر ملتے ہیں جن میں سوائے رنگ ایام کے کوئی قابلِ ذکر خصوصیت نہیں ہے۔ اس کی تصدیق میر حسن کے اس جملے سے بھی ہوتی ہے کہ ”ریختہ بھی ایام کے انداز میں کہا ہے جو اس وقت رائج تھا۔“^{۳۸} ایام، آرزو کے ہم وطن اور ہم محلہ تھے۔ آرزو نے ان کی فارسی شاعری کی بہت تعریف کی ہے اور لکھا^{۳۹} ہے کہ ہم وطنی و ہم محلی کے باعث ایام ان کے ساتھ محشور تھا اور ساتھ پیشہ کر شاعری کرتا تھا جس میں ان کا مشورہ بھی شامل ہوتا تھا۔ ایام نے دو ایک رسالے بھی ان (آرزو) سے لڑے تھے۔ جب ایام کا ولید شاعری استاد کے درجے پر پہنچا اور دوست احباب جیسے میان علی عظیم خف شاہ ناصر علی وغیرہ ایام کی تربیت شاعری کو آرزو سے نسبت دینے لگے تو اس نے

ف۔ سفر نامہ، غلط ص ۱۲ (مرتبہ ڈاکٹر سید اظہر علی مطبوعہ ہندوستان پریس وام پور ۱۹۳۰ع) ایام کی تاریخِ وفات ۲۸ محرم الحرام ۱۱۵۷ھ دی ہے۔ دیوانِ قابان (مطبوعہ المبین ترقی اُردو اور لک آہاد ۱۹۳۵ع ص ۲۷) میں قابان نے ”تہیکوں چٹ ہوئی نصیب ایام“ سے سال وفات ۱۱۵۷ھ نکالا ہے۔ مقالات الشعرا (مولفہ تیم الدین حیرت اکبر آبادی، مطبوعہ علمی مجلس دہلی ۱۹۶۸ع) میں ایام کا سال وفات ۱۱۹۹ھ دیا ہے۔ تذکرہ گل رعنا، (مولفہ لچھی لرائن شفیق، تین تذکرے مرتبہ نثار احمد ناروق، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۸ع ص ۲۷) میں ”در اواسط عشرہ خاسی ہمد ماتہ و الف واقع شد“ یعنی ۱۱۵۰ھ کے بعد لکھا ہے۔ ۱۱۹۶ھ سال وفات اس لیے غلط ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ) کے وقت ایام زندہ نہیں تھے۔ مجمع التفاسیر (۱۱۶۳ھ) میں آرزو نے انہیں مرحوم لکھا ہے۔ بدائع وقائع (۱۱۵۱ھ) میں خلص نے ایام کو مسلمہ تعالیٰ لکھا ہے۔ خلص نے جس سے ایام کے ۲۵ سال سے گہرے مراسم تھے، سال وفات ۱۱۵۷ھ دیا ہے جس کی تصدیق قابان کے قطعہ تاریخ وفات سے بھی ہوتی ہے اور اسی لیے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع صحیح ہے۔ (ج۔ ج۔ ج)

اس نسبت شاعری سے انکار کرتے ہوئے یہ رباعی لکھی :

از خواب عدم پیام تا چشم کشود گنبد سخن از اکابر خویش نمود
تعلیم گرش ہشمر بے حرکت غیر عموئے خودش بے حسد بود
لادر شاہ کے قتل عام کے واقعے سے متاثر ہو کر رنگ ایہام میں پیام نے یہ دو
شعر کہے تھے جو اتند رام غلص نے اپنی تصنیف ”وقائع بدائع“ میں درج
کیے ہیں :

دہل کے کچ کلاہ لڑکوں نے کلام عشاق کا مہم کیا
ایک عاشق نظر نہیں آتا توبی والوں نے قتل عام کیا
قدرت اللہ قاسمؒ نے لکھا ہے کہ پہلے شعر کا دوسرا مصرع ولی دکنی کے اس
شعر کا ہے ۔ شاید توارث ہو گیا ہو :

خونہ شوخ نے یہ نیم نگاہ کلام عشاق کا مہم کیا
پیام اس دور کے اعلیٰ اہم شاعر تھے کہ میر محمد الفضل ثابت الہ آبادی نے اپنے
تصنیف ذالیہ میں آرزو اور فائز کے سالہ پیام کا ذکر کیا ہے :

اگر قبول نفاذی ز من چرا لکھی ز آرزو و پیام و ز فائز استشہادؒ ہم
پیام جیسے استاد وقت کا رخنہ میں شعر کہنا اس دور کے اردو شعرا کے لیے ایک
ایسی حوصلہ افزائی تھی جس سے تخلیقی اعتماد پیدا ہوتا ہے ۔ ان کے یہ شعر :

بات منصور کی لغوولی ہے روزہ عاشق گواہ سولی ہے
تم ہو ہوس و کنار کی صورت ہم ہیں امیدوار کی صورت
بے لواہوں زکات حسن کی دے او میان مال دار کی صورت

لام مستعلیق کا ہے اس بتِ کافر کی زلف

ہم تو کافر ہوں اگر بندے نہ ہوں اسلام کے

آج کوئی اہمیت نہیں رکھتے لیکن اس دور میں ، اور دوسرے قافوں کے رخنہ
گویوں کی طرح ، انہوں نے بھی اردو تحریک کو بالواسطہ آگے بڑھایا ہے ۔
امید کا نام بھی اس دور کے ایسے ہی شاعروں میں قابل ذکر ہے ۔

سرژا محمد رضا لڑباش خان امید ہمدانی (۱۰۸۹ھ - ۱۱۵۹ھ/۱۶۷۸ع -

۱۱۵۹ھ) صاحب تاریخ ہندی کے بیان کے مطابق وفات ۱۱۵۹ھ کے وقت امید کی
عمر تقریباً ۷۰ برس تھی ۔ اس حساب سے ۱۰۸۹ھ سال پیدائش قرار پاتا
ہے ۔ ”سرژا محمد لڑباش خان امید : مشفق خواجہ ص ۲۲ حاشیہ ، مطبوعہ
(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

۱۷۴۶ء) فارسی کے ان ریختہ گوئیوں میں سے تھے جو بہادر شاہ اول کے ابتدائی دور میں فارسی بولتے ہوئے اہلخانہ سے برعظیم آئے اور یہاں کے ماحول سے اس درجہ اور اتنی جلد متاثر ہوئے کہ فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شعر کہنے لگے۔ اُس زمانے میں ایرانیوں کے لیے اردو میں شعر کہنا خود ان کے لیے بھی وجہ عزت اس لیے ہو گیا تھا کہ ایک ایسا شخص معاشرے میں حیرت و عزت کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ امید حسن رسول سما کے عرس میں نوجوان بہ تقی میر کو دور سے دیکھ کر ہی امید نے کہا ”آپ سن کر خوش ہوں گے کہ ان دلوں میں تمہیں نے ریختہ کے دو شعر موزوں کیے ہیں۔“ ۱۷۴۷ء جہاندار شاہ کے دور سے خود قلمی معالی کے ماحول پر ہندوستانی ماحول چھا گیا تھا اور اس ماحول کا اثر عوام و خواص سب پر پڑ رہا تھا۔

امید برعظیم میں آئے تو بخشی المہالک ذوالفقار خان بہادر نصرت جنگ کی مدد سے قزلباش خان کے خطاب اور منصب ہزاری پر سرفراز ہوئے۔ کچھ عرصے بعد نظام الملک آصف جاہ کے متوسل ہو گئے اور جب نظام الملک بہ شاہ کی طلبی پر ۱۱۵۰ء میں دلی آئے تو امید بھی ان کے ساتھ آئے اور اسیے آئے کہ پھر جوں کے ہو رہے۔ ۱۷۴۹ء اس وقت کی دلی طرب و نشاط کی دلی تھی۔ امید بھی جلد ہی اس رنگ میں رنگ گئے۔ ابراہیم خان غلیل نے لکھا ہے کہ ”وسیع البشیری، تجتدد اور آزادی کے ساتھ زندگی گزارتا تھا۔“ ۱۷۵۰ء امید خوش خلق، رنگین صحبت اور ہندی موسیقی سے بخوبی واقف تھے۔ نقاشان نے لکھا ہے کہ ”اس شخص سے ترنم ریز ہوتا تھا کہ پیشہ ور گانے والے اس کی آواز سن کر حیرت میں رہ جاتے تھے۔ اس کے مکان پر حسینوں کا جمگھٹا رہتا تھا۔ سماعتی نقص دیکھنے کا حد سے زیادہ شوق رکھتا تھا۔“ ۱۷۵۱ء خوش باش، باریش،

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

لوائے ادب بمبئی اکتوبر ۱۹۷۶ء۔
غلام علی آزاد ہلگرامی نے ع ”ہائے : جان دادہ قزلباش خان“ تاریخ وفات ۱۱۵۹ء لکالی ہے۔ سرو آزاد ص ۲۱۰ مطبع دعائی رلاء عام لاہور ۱۹۱۳ء اور سید عبدالوہاب افتخار نے بھی ”دور من نس و حسین و ماتہ و الف (۱۱۵۹ء) در اختیار گردن سفر آخرت رضا بہ ثناء داد“ لکھا ہے۔ تذکرہ بے نظیر ص ۲۵، الہ آباد ۱۹۵۰ء۔ تاریخ منظری (قلمی) میں شمس الدین نقیر کی کہیں ہوتی تاریخ وفات درج ہے۔ دیکھیے ص ۱۶۲، غلطی غزوہ الحسن ترقی اردو پاکستان گراچی۔

گرم جوش اور مہرزا مزاج امید بہاں کے معاشرے میں ایسے گہل مل گئے تھے کہ اس جیسے ہی ہو گئے تھے۔ جو کچھ جاگیر سے آتا وہ شعر نوازی اور راگ رنگ میں اڑا دیتے۔ ۵۲۔ خان آرزو، شمس الدین فقیر، والدہ داغستانی، چاندنی میر، آزاد ہنگامی، حاکم لاہوری، اشرف علی خان نقاش، مرزا زکی قدیم اور اس دور کے دوسرے مشاہیر سے امید کے ذاتی مراسم تھے۔ نعمت خان سدا رنگ کے ایسے عاشق کہ کہتے تھے نعمت خان جس دن تو ساز ہستی کو ایک کوئے میں رکھ دے گا خدا کی قسم میں بھی قانونِ زندگی کے تار توڑ ڈالوں گا۔ ابتدا میں مرزا طاہر وحید کی شاگردی اختیار کی اور بعد میں اپنی غزلیں میر نجف کو دکھانے لگے۔ ۵۳۔ ایک ضخیم قاوسی دیوان یادگار چھوڑا جس میں قریب سات ہزار اشعار ہوں گے۔ ۵۴۔

بر عظیم کی تہذیب امید کے مزاج میں اس درجہ رچ بس گئی تھی کہ وہ بہاں کی شاعری، موسیقی، رقص، چغت اور لطیفہ گوئی سے پوری طرح لطف اندوز ہونے لگے تھے۔ قاضی نے لکھا ہے کہ ”حالانکہ وہ ولایت (ایران) میں پیدا ہوا تھا لیکن اپنی عقل و سلا سے کیت و دہرے کے مطالب سمجھ لیتا تھا۔ ۵۵۔ تذکروں میں امید کے جو اردو شعر ملتے ہیں ان کی تعداد بارہ ۵۶ ہے۔ دو شعر نکات الشعرا میں ہیں، ایک مخزن نکات میں ہے اور ۱ گلشن ہند میں جس میں دو غزلیں باجے باجے شعر کی ہیں جن میں ایک شعر وہی ہے جو نکات الشعرا میں ہے اور تبدیل کے ساتھ مخزن نکات میں بھی آیا ہے۔ ان کے علاوہ ایک مصرع اور اشرف علی خان نقاش نے بھی گروہ لکائی ہے۔ امید کے وہ اشعار یہ ہیں :

یار بن گھر میں عجب محبت ہے	در و دیوار سے اب محبت ہے
دل ہارا اے گھر کا ہے رات	غیر سے جو سر شب محبت ہے
درد دل اس سے جو ہم نے نہ کہا	ایسی حاصل ہوئی کب محبت ہے
دہر میں ہائیں نفس لازم ہے	شیشہ و سنگ یہ سب محبت ہے
دست اغیار ہے زور سر ہمار	آج امید کوٹھب محبت ہے

ایک اور غزل یہ ہے :

با نازِ حور و حسنِ ملک، جلوۂ بری
 باسن کی بینی ایک سری آنکھ میں کوڑی
 رقص بہ پیش و گفتم جانم فدائے نعت
 غصہ گہا و کلی دہا اور دگر لڑی

ایسی نہ سینا اور نہ بھوانی نہ رادھکا
 گورتار نے نہ ایسی کوئی دوسری کھڑی
 گفتہ کہ تیرے پاؤں ہڑم اور ہلا لیم
 گنتا کہ ڈاڑھی جاز مغل تیرہ کو گیا ہڑی
 گفتہ امید وصل بہ ہم تیرے جیتا ہوں
 گفتا کہ چل ہرے وق مارے تیرھے مری

دوسرے دو شعر ۵ یہ ہیں :

تیری آنکھوں کو دیکھ لڑتا ہوں الحظ الحظ گورتا ہوں
 ٹال دیتا ہے ہنس کے راتوں میں رو کے گنتا ہوں چپ میں حال اپنا
 اشرف علی خان افغان کا وہ شعر ، جس میں امید کے مصرع پر گرہ لگائی ہے ،
 یہ ہے :

شاہد حال ہے بہ مصرع امید فغان کلمے کو بولتے ہیں مردم آگاہ غلط

ان اشعار کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ قیام دہلی کے زمانے میں رواج
 رشتہ کے زیر اثر امید نے اردو میں شاعری کی تاکہ وہ یہاں کی صحبتوں میں
 اپنی جگہ بنا سکیں۔ ان کے ذہن میں رشتہ کا اب بھی وہی تصور ہے جس میں
 ایک مصرع فارسی کا اور ایک مصرع اردو کا ہونا تھا اور جس کے نمونے ہمیں
 اگبری دور اور اس کے بعد کثرت سے ملتے ہیں۔ وہ اسی انداز میں اردو الفاظ
 کو فارسی قواعد کے مطابق ڈھال کر اپنی رشتہ شاعری میں استعمال کرتے ہیں ،
 مثلاً پاؤں ہڑم اور ہلا لیم۔ ساتھ ساتھ فارسی روزمرہ و محاورہ کا اردو میں
 تغلی ترجمہ کر کے بھی اپنے شعر میں استعمال کرتے ہیں جیسے آنکھ میں کھڑی
 (ہڑی) در نظر افتادن کا ترجمہ ہے یا ڈاڑھی چار ، دیش موختہ کا ترجمہ ہے۔
 بعض الفاظ ان کی زبان سے صحیح ادا نہیں ہوتے اس لیے انھیں شعر میں اسی طرح
 بالذمے ہیں جس طرح وہ انھیں بولتے ہیں ، مثلاً ”کوٹھب“ بجائے کٹھب۔
 ان کے لہجے اور تلفظ کے بارے میں حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ”قریباً
 چالیس سال سے اس ملک میں ہے (لیکن) اس کی زبان سے ہندوستانی لہجہ اچھی
 طرح ادا نہیں ہوتا ، البتہ اس ملک کی زبان خوب سمجھتا ہے۔ ۵۸۔ امید کے مصرعوں
 کی ساخت کو دیکھیے۔ جہاں وہ فارسی ترکیب سے مصرع کو سنوارتا ہے مصرع
 چست رہتا ہے اور جہاں وہ اردو زبان استعمال کرتا ہے مصرع سست ہو جاتا

ہے مثلاً ع : ایسی حاصل ہوئی کب صحبت ہے ۔ امید کے ہاں رشتہ میں ہندوستانی تلمیحات بھی استعمال ہوئی ہیں مثلاً سیتا ، بھوانی ، رادھکا ، اور گرتار وغیرہ ۔ ہمیشہ مجموعی امید کی شاعری فارسی و اردو کا کچھ بکا مرکب ہے لیکن انجم کے ہاں زبان و بیان بہتر صورت میں ملتے ہیں ۔

نواب عہدۃ الملک امیر خان انجم (م ۲۳ ذالحجہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۹۷ء) دسمبر ۱۷۳۶ء (ع) جن کا اصل نام عہد اسحاق تھا ، عالمگیری سردار ، صوبیدار کابل نواب امیر خان کے بیٹے اور حضرت شاہ نعمت اللہ ولی کرمانی کی اولاد ۶۰ میں سے تھے ۔ عہد شاہ کے عہد میں دربار سے منسلک ہوئے اور ذہانت و فطانت ، ظرافت و حاضر جوابی اور لطیفہ گوئی کی وجہ سے بہت جلد بادشاہ کے منہ چڑھ گئے ۔ اس دور میں علم مجلس پر چیز سے زیادہ اہمیت رکھتا تھا اور انجم اس میں طاق تھے ۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ بزم نے رزم کی اور سیچ نے میچ ف کی جگہ لے لی تھی ۔ مہذب انسان وہ سمجھا جاتا تھا جو رقص و موسیقی سے گہری دلچسپی رکھتا ہو ، عشق پیشہ ہو ، شاعر ہو ، حاضر جواب اور لطیفہ باز ہو ۔ اپنے پست قروں سے عقل کو متوجہ کر سکتا ہو ۔ اصراف بے جا کا شکر ہو ۔ طعرات سے رہتا ہو ، خدمتگاروں کے ساتھ ہانکی میں چلتا ہو ۔ تلوار کے بجائے زبان سے کام لیتا ہو ۔ انجم میں یہ سب خصوصیات موجود تھیں اسی لیے وہ نیزی سے ترقی کے زینے چڑھتا چلا گیا اور اس کا شمار اسمائے کبار میں ہونے لگا ۔ اس کا حلقہ اعیان بہت وسیع تھا ۔ آرزو ، حاتم ، انسان ، زکی ، ناجی ، خوشگو ، والدہ داغستانی اور احسان وغیرہ اس سے وابستہ تھے ۔ شیخ علی حزین دہلی آئے تو انجم کے ہاں ٹھہرے اور انجم ہی نے انھیں بادشاہ کے حضور میں پیش کیا ۔ ۶۱ موہن الدولہ اسحاق خان شومتری اور اسد الدولہ اسد یار خان انسان بھی انجم کے ساختہ و پرداختہ تھے ۔ علم موسیقی اس حد تک جانتے تھے کہ اس فن کے استاد ان کی شاگردی پر فخر کرتے تھے ۔ ۶۲ اس دور کے بیشتر نامی گوئیے اور خوش ادا رقاصائیں ان سے واسطہ رکھتی تھیں ۔ لوربائی ٹومسن کا ذکر ”سرخ دہلی“ میں آیا ہے ۔ وہ بھی انجم کی منظور نظر تھی اور انجم ہی کی طرح قرۃ بازی میں طاق تھی ۔ ایک دن انجم کم خواب کا ہاجانہ چنے ہوئے تھے کہ نور بائی آ گئی ۔ نواب صاحب کو دیکھ کر کہا ”نواب صاحب آج

ف - ”سیچ“ میں نے یہ لفظ سیچ کے قائلہ پر میدان جنگ کے معنی میں وضع کیا ہے ۔ (ج - ج)

کہا کافر ہاجاسہ چنا ہے۔^{۶۵} انجام نے سنا تو بے ساختہ کہا کہ ”ادرو اندر سے“
مسلمان ہم ہست^{۶۶} یعنی اس کے اندر تھوڑی سی مسلمان بھی ہے۔

مجید شاہ کا دربار اکبر و عالمگیر کا دربار نہیں تھا جہاں امور سلطنت طے ہوتے تھے۔ اب نہ سلطنت رہی تھی اور نہ امور۔ اسی لیے دربار معلیٰ میں قمر بازی اور لطیفہ گوئی ہوتی۔ ہر امیر بادشاہ کو ایسی ہی دلپذیر باتوں سے لبھانے کی کوشش کرتا۔ دربار معلیٰ میں اسرارے عظام جمع تھے۔ کسی نے کہا کہ ”ملا دو پیازہ کا قول ہے کہ جس بیشہ و ر کے نام کے آخر میں ”ہان“ یا ”کر“ آتا ہے وہ مفسد ہوتا ہے جیسے رتھ ہان، فیل ہان، آہن گر وغیرہ۔“ انجام نے مخاطب سے فوراً کہا ”ہان سچ کہتے ہو مہربان“^{۶۷} بادشاہ اور اسرارے عظام ہنس پڑے۔ دربار معلیٰ کشت زعفران بن گیا اور امور سلطنت طے ہو گئے۔ بادشاہ کے ہاجاسہ میں سکھیں گھس گئی۔ انجام نے کہا جہاں پتلہ آب کیوں سول ہوتے ہیں۔ آپ ہی گوہ کھائے گی اور نکل جائے گی^{۶۸}۔ بادشاہ ہنس پڑے۔ لال ملال ذرا دیر کو دور ہو گیا۔ ایک دن بادشاہ نے انجام سے سوال کیا کہ بیوت، بیوت اور کہوت میں کیا فرق ہے۔ انجام نے فوراً جواب دیا حضرت اہوت اے کہتے ہیں کہ اس کا باپ بھی بادشاہ ہو جیسے حضور والا ہیں۔ کہوت اے کہتے ہیں کہ باپ تو بہت ہزاری سردار ہو اور اس کا بیٹا دانے دانے کو محتاج ہو جیسے بہ آپ کا غلام۔ بیوت اے کہتے ہیں کہ باپ تو دانے دانے کو محتاج تھا لیکن بیٹا صاحب حشمت و جاہ ہو جیسے نواب برہان الملک۔ سعادت خان نے سنا تو ہنسا گیا اور فوراً شیخ سعدی کا یہ شعر پڑھا :

ہسر لوح با بدان ہشت خاندانِ نیوتش گم شد

انجام نے جواب دیا اور وہ جو شیخ سعدی نے کہا تھا :

سکر اصحابِ کہف روزے چند پئے لیکن گرفت و مردم شد^{۶۹}

اسی حاضر جوابی سے انجام برسوں تک سارے دربار پر چھایا رہا۔ مرہٹوں نے امیر الامراء کے بھائی مظفر خان کے لشکر کی رسد بند کردی اور مجبور ہو کر امیر الامراء نے لشکر کو واپس بلا لیا۔ واپس آنے تو انجام نے اس واقعے کی یہ تاریخ^{۷۰} لکھی :

رفتہ ہو مرہٹہ و خوردلہ ہر دو گوہ

(۵۱۱۳۷)

تاریخ گنت ہاتھ بخشی وزیر اوہ

ایک اور موقع پر جب مرثیوں کے ہاتھوں شاہی فوج کی خواری ہوئی اور شکست کھا کر نواب خانہ دوران دلی آئے تو انجام نے کہا :

نواب آئے ہمارے بھاگ آئے ۶۸

امیر خان انجام نے نادر شاہ کو بھی اپنی ہذالہ منجی سے نہایت محظوظ کیا اور ۷ صفر ۱۱۵۲ء کو جب بادشاہ واپس ہوا تو انجام بخشی گری سوم سے سرفراز ہوا۔ ۶۹ نظام الملک آصف چاہ اور اعتقاد الدولہ قمر الدین خان کے عرض کرنے سے کہ ”اگر عہدۃ الملک آپ کی خدمت میں رہیں گے تو ہم نہیں رہیں گے“ ۷۰ بادشاہ نے اسی سال انجام کو الہ آباد کی صوبداری پر بھیج دیا۔ ۷۱ ۱۱۵۶ء / ۱۱۵۷ء میں بادشاہ نے پھر طلب کیا۔ چنانچہ بادشاہ پر انجام کا دعاؤ بڑھ گیا۔ اس کی بے ادبی سے بادشاہ ناراض ہو گیا اور ایک دن جب وہ دربار آنے کے لیے دیوانہ خاص میں داخل ہو رہا تھا کہ ایک شخص نے پیچھے سے ایسا جھنڈا مارا کہ وہیں ڈھیر ہو گیا۔ بے اولاد ہونے کی وجہ سے اس کی شبلی کا حکم ہوا لیکن لوگوں نے، جن کی تنخواہیں چودہ مہینے سے چڑھی ہوئی تھیں، اس مال اور لاش پر قبضہ کر لیا۔ چار دن بعد جب تنخواہ کا فیصلہ ہوا تو انجام کی میت دفن ہوئی۔ ۷۲ لاجی کا یہ شعر اسی واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے :

کیوں شہید عشق کے تابوت پر کرتے ہو جنگ

لے چلے ہو دھوم میں بارو بہ سوڑا ہے مگر

شاہ حاتم نے ۵ شعر کا لفظ ”تاریخ“ وقات لکھا جس کے اس مصرع کے

آخری چار الفاظ سے ۱۱۵۹ء / ۱۷۴۶ء برآمد ہوتے ہیں :

ہائے حاتم امیر خاں جی سرحد ۷۳

انجام اپنے دور کا نمائندہ امیر تھا اسی لیے ہم نے اس کے حالات زندگی اور واقعات کو قدرے تفصیل سے لکھا ہے تاکہ اس دور کے تہذیبی مزاج اور اس دور کے مہذب انسان کی تصویر اچاگر ہو سکے۔

انجام بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے لیکن اپنی ذہانت اور طویل قلم کی وجہ سے اردو زبان پر بھی عبور رکھتے تھے۔ انہوں نے بہت سی پہیلیاں اور کہہ ”مکرنیاں بھی کہیں“ ۷۴۔ پہیلی اور مگرنی اس دور میں علمی مجلس کا ایک حصہ تھی اور عوام و خواص ان کے مہوچہنے میں یکساں دلچسپی لیتے تھے۔ فارسی

شاعری میں وہ پیدل کے شاگرد تھے اور رختہ میں آرزو سے مشورہ کرتے تھے ۔
 شاعری ان کی مجلس ضرورت اور دوسری تہذیبی سرگرمیوں کا صرف ایک حصہ
 تھی اس لیے انہوں نے جو کچھ کہنا اس کے بھونے فارسی و اردو تذکروں میں
 محفوظ ہیں اور ہیں ان کے معلوم کلام کی کل کائنات ہے ۔ مرزا علی لطف نے اپنے
 تذکرے ”گلشن ہند“ میں انعام کی یہ دو غزلیں دی ہیں :

گیوں ہلایا بھڑ میں کیا مجھ سے نادانی ہوئی
 دغتر رز بزم میں آ شرم سے ہانی ہوئی
 کل محیطِ عشق کے صدموں سے ہانی تھی نجات
 کشتیِ دل سے طرح کچھ آج طوفانی ہوئی
 ہر بڑی بمثال جوں آئینہ رکھتا تھا عزیز
 ٹوٹنے ہی دل کے مجھ کو سخت حیرانی ہوئی
 لعلی میری دیکھ کے مقتل میں ہوں کہنے لگے
 کچھ تو یہ صورت نظر آتی ہے پہچانی ہوئی
 کیا کہوں انعام میں اس عشق کے آغاز کوں
 دوست داروں کی محبت دشمنِ جانی ہوئی

دوسری غزل یہ ہے :

تک تو فرصت دے گدہ ہو لیں رغبت اے حیات ہم
 مدتوں اس باغ کے سائے میں تھے آباد ہم
 منہ ترا نکلتے ہیں سب اقلیم حسن و عشق کے
 تو ہی بتلا دے کریں گھسی سے تری فرہاد ہم
 دل تو ہے داغِ غلامی سے تری طاؤس وار
 سامنے قمری کے گو ہیں سروِ سان آزاد ہم
 اب گھسی نے دل چلایا مہربانی سے تو کیا
 عمر مانندِ شرور جب گھر چلے برہاد ہم
 ساتھ اپنے سر کے تھا انعام ہمارے سمکت
 شکر ہے تڑپھے نہ زہرِ خنجرِ فولاد ہم

ان کے چند متفرق شعر یہ ہیں :

ہم سو ب چھپا کے اور سے آنکھیں ملا گیا
 ظالم گھسی کو ہمارے گھسی چلا گیا

فلس کے بیج بلبل نے تڑپ کر جو دیا ایسا
 کوئے درد نے شاید کہا ہوگا چار آن
 گیا سری آ، کیا صنم کی لگا
 ایک ترکش کے تیر ہیں واہ
 چاک کو تقدیر کے ممکن نہیں ہو گزرفو
 سوزن، تدبیر بھی گو ہو برس سہی رہے
 دور سے آئے تھے ساقی سن کے میخانے کو ہم
 ہو ترستے ہیں چلے اب ایک پہانے کو ہم
 گویں نہیں لہنا ہساری تو غیر اے بے خبر
 کیا لڑے عاشق ہوئے تھے درد و غم کھانے کو ہم

طبیعت کی بزلہ منجی کے باوجود انعام کی شاعری میں منجیدگی اور ٹھہراؤ
 کا احساس ہوتا ہے۔ اوپر دی ہوئی دونوں غزلوں میں بیدل کے رنگِ سخن کا
 سایہ دکھائی دیتا ہے۔ محیطِ عشق، کشتیِ دل، پری کشال اور آئینہ وہ مرکبات
 اور الفاظ ہیں جو بیدل کے ہاں نظر آتے ہیں۔ انعام کی شاعری میں دو باتیں اور
 قابلِ توجہ ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی زبان صاف ہے، الفاظ اس دور کے لحاظ سے
 جاؤ گے سالہ استعمال میں آ رہے ہیں۔ قافیہ و ردیف ایک دوسرے سے مربوط اور
 دونوں مصرعے ایک دوسرے سے بیعت ہیں۔ یہاں وہ اکھڑا اکھڑا پن نہیں ہے
 جو تزلزلِ خیالِ ابد کی شاعری میں ملتا ہے۔ دوسرے یہ کہ انعام اپنے خیالات
 اور جذبات کے اظہار کے لیے وہی علامات و اشارات استعمال کرتے ہیں جو فارسی
 شاعری میں استعمال ہوتے آئے ہیں؛ مثلاً بزم، کشتی، آئینہ، صیاد، باغ، حسن و
 عشق، داغ، طاقس، قمری، سرو، شرر، خنجر، ہند، واعظ، فلس، بلبل، چار،
 تیر، ترکش، چاک، رفو، سوزن، تقدیر، تدبیر، ساقی، میخانہ، پہانہ، درد و
 غم وغیرہ۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو اس دور کے فارسی کے رشتہ گویوں
 میں انعام بالینا قابلِ توجہ ہیں۔

جد شاہی دور کی تہذیب کے تقاضے پورا کرنے کے لیے، جس میں مردانہ پن
 کے بجائے زلالہ پن پیدا ہو گیا تھا، انعام نے رشتہ کے مقابلے میں ایک نئی
 صنفِ سخن ”رشتی“ کے نام سے ایجاد کی۔ قدرت اللہ شوقی نے لکھا ہے کہ
 ”رشتہ کے مقابلے میں جو مذکور لفظ ہے (اس نے) رشتی تصنیف کی۔“ ۶۷۔ یہ وہی
 صنفِ سخن ہے جو اودہ کی تہذیب میں، جہاں جد شاہی دور کا رنگ دربار اور
 معاشرے پر چھایا ہوا تھا، نہایت مقبول ہوئی۔ انعام کی رشتی کے نمونے ہم تک

نہیں پہنچے لیکن ایہاد و اقلیت کا سہرا انہی کے سر ہے ۔

الہادویں صدی تقریباً آدھی گزر چکی ہے ۔ اردو شاعری میں ہر طرف ایہام کا چرچا ہے اور اس کے اثرات مارے پر عظیم ہیں شال سے دکن تک پھیل گئے ہیں ۔ فارسی شاعری کا رواج تیزی سے کم ہو رہا ہے لیکن اب بھی بہت سے ایسے قابل ذکر فارسی شعرا موجود ہیں جو رشتہ میں خود بھی کہہ رہے ہیں اور اردو شاعری کو متاثر بھی کر رہے ہیں ۔ اگلے باب میں ہم فارسی کے ایسے ہی دوسرے رشتہ گو شعرا کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

- ۱۔ اسلامک کلچر : (انگریزی) عزیز احمد ، ص ۲۵۱ ، آکسفورڈ یونیورسٹی پریس ۱۹۶۶ع ۔
- ۲۔ دائرِ سخن (۵۱:۵۹) : سراج الدین علی خان آرزو ، مرتبہ ڈاکٹر سید ہد اکرم ص ۷ ، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ، راولپنڈی ۱۹۷۳ع ۔
- ۳۔ ”افضل اہل زمانہ“ تاریخ ولادت ہے اور ”نعتِ الدین ہد موسوی رفت“ تاریخ ولادت ہے ۔ کلمات الشعرا : ہد الفضل سرخوش ، ص ۱۰۰ و ۱۰۲ ، مطبوعہ شیخ مبارک علی لاہور ۔
- ۴۔ مفتاح التواريخ : طاسی ولیم ہیل ، ص ۲۸۹ ، نولکشور پریس کانپور ۱۸۶۷ع ۔
- ۵۔ کلمات الشعرا : ص ۴ ، نظامی پریس ہدایوں ۱۹۲۲ع ۔
- ۶۔ مجموعہ ”لفز : قدرت اللہ قاسم ، (حصہ اول) ص ۲۵ ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، سلسلہ ”نشریات کلیہ پنجاب لاہور ۱۹۳۳ع ۔
- ۷۔ کلمات الشعرا : ہد الفضل سرخوش ، ص ۹۸ ، شیخ مبارک علی ، لاہور ۔
- ۸۔ روزِ روشن : مظفر حسین صبا ، ص ۸۹۳ ، کتب خانہ رازی ، طہران ۱۳۴۳ھ ۔
- ۹۔ گلشنِ وحشت : مرتبہ مولانا عبداللہ خان و پروٹیسر ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان ، ص ۴ ، ادارہ مجیدیہ لائبریری آباد کراچی ۱۹۶۶ع ۔
- ۱۰۔ مائل دہلوی کا ایک اہم تاریخی قطعہ : ہد اکرام چغتائی ، ص ۲۳۷ تا ۲۴۵ مطبوعہ فنون لاہور ، شمارہ نمبر ۷ ، دسمبر ۱۹۶۶ع ۔ مائل کا یہ تاریخی قطعہ اکرام چغتائی کو اس قلمی ریاض سے ملا جو پنجاب یونیورسٹی لاہور کے ذخیرہ کینی دہلوی میں موجود ہے اور بقول مرتب یہ قطعہ ۱۱۷۶ھ سے قبل کا ہے ۔

- ۱۱۔ لفظ ”انتخاب“ سے تاریخ ولادت اور ع ”لذ عالم رفت میرزا بیدل گفت“
سے تاریخ وفات نکلتی ہیں۔ سفینہ خوشگو : بتدراین داس خوشگو ، مرتبہ
عطا کاکوی ، ص ۱۰۵ اور ص ۱۲۳ ، پشہ ہمار ۱۹۵۹ ع۔
- ۱۲۔ سفینہ خوشگو : بتدراین داس خوشگو ، ص ۱۱۵ ، مرتبہ عطا کاکوی ، پشہ
ہمار ۱۹۵۹ ع۔
- ۱۳۔ ایضاً : ص ۱۱۳۔
- ۱۴۔ جلوۂ غفر (حصہ اول) : سید نرژند احمد بلکراسی ، ص ۹۵ ، مطبع ثور
الانوار آرہ ۲۰۱۳۔
- ۱۵۔ سفینہ خوشگو : ص ۱۲۳۔
- ۱۶۔ جلوۂ غفر : ص ۹۸۔
- ۱۷۔ رسالہ اردو : ص ۵۸ ، اورنگ آباد ، جنوری ۱۹۲۳ ع۔
- ۱۸۔ دیوانہ خواجہ میر درد (قلمی) : مخزولہ برٹش میوزیم لندن ، عکس مملوکہ
ڈاکٹر وحید قریشی لاہور۔
- ۱۹۔ جلوۂ غفر : ص ۹۷۔
- ۲۰۔ مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۲۴ ، مجلس
ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع۔
- ۲۱۔ ”گنج معنی بود کردہ الاک دو زیر زمین“ سے ۵۱، ۱۳۹ برآمد ہوتے ہیں۔
سرو آزاد : غلام علی آزاد بلکراسی ، ص ۱۲۷ ، وفاء عام پریس لاہور
۱۹۱۳ ع۔
- ۲۲۔ میرزا عبدالغنی یک قبول : ڈاکٹر اکبر حیدری کالجیبری ، ص ۸۱ ، ۸۲
سہ ماہی ”اردو“ کراچی شمارہ ۳ ، ۱۹۶۹ ع۔
- ۲۳۔ دیوان ولی : مرتبہ نور الحسن ہاشمی ، ص ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، الجین ترقی اردو
پاکستان کراچی ۱۹۵۳ ع۔
- ۲۴۔ طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد لاروقی ، ص ۶ ، مجلس
ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ع۔
- ۲۵۔ سفینہ خوشگو : ص ۱۶۷۔
- ۲۶۔ نکات الشعرا : جد قی میر ، مرتبہ حبیب الرحمن شروانی ، ص ۹۳ ، لفظی
پریس ہدایوں ، ۱۹۲۲ ع۔
- ۲۷۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد بلکراسی ، ص ۱۹۹ ، مطبع وفاء عام لاہور
۱۹۱۳ ع۔

- ۲۸۔ کلیات الشعرا : عبد الفضل مرغوش ، ص ۹۶ ، شیخ مبارک علی تاجر گنبد لاہور -
- ۲۹۔ ایضاً : ص ۹۶ و حاشیہ ص ۹۶ -
- ۳۰۔ سرو آزاد : ص ۱۹۹ - ۳۱۔ سفینہ خوشگو : ص ۱۶۵ -
- ۳۲۔ ایضاً : ص ۱۶۸ - ۳۳۔ ایضاً : ص ۱۶۷ -
- ۳۴۔ کلیات الشعرا : ص ۹۶ - ۳۵۔ ایضاً : ص ۱۲ - ۱۴ -
- ۳۶۔ اس بحث کے لیے دیکھیے ولی کا سال وفات - ڈاکٹر جمیل جالبی ۵۳ تا ۶۸ جشن نامہ یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور دسمبر ۱۹۷۲ء اور تلویج ادب اردو (جلد اول) ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۵۳۵ تا ۵۴۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۷۵ء -
- ۳۷۔ طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۶۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء -
- ۳۸۔ سفینہ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۲۷ ، پتہ چار ۱۹۵۸ء -
- ۳۹۔ غزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ افتاد حسن ، ص ۵۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء -
- ۴۰۔ تذکرۂ شورش : دو تذکرے ، جلد اول ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۹۲ ، پتہ چار ۱۹۵۹ء -
- ۴۱۔ نکات الشعرا : مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی ، ص ۲۷ ، نظامی پریس بدایون ۱۹۲۲ء -
- ۴۲۔ تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی ، ص ۳۰ ، المبین ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۳۰ء -
- ۴۳۔ مجمع التفاسی (قلمی) مراج الدین علی خان آرزو ، ص ۵۹ ، مخزنہ قومی عجائب خانہ کراچی -
- ۴۴۔ وقائع بدائع : افتاد رام غلص ، ص ۸۳ ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور اگست ۱۹۵۰ء -
- ۴۵۔ مجموعہ لغز : حکیم قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۱۳۱ ، ترقی اردو بورڈ دہلی ۱۹۷۳ء -
- ۴۶۔ تذکرہ گل رعنا : لچھمی لالائی شفیق (قین تذکرے ، مرتبہ نثار احمد فاروقی) ص ۲۲۱ ، مکتبہ اربان دہلی ۱۹۶۸ء -

۷۷۔ ”دور ابتدائے سلطنت خلع منزل چاندو شاہ بہ ہندوستان رسید و دستگیری نواب ذوالفقار خان نصرت چنگ خلف المبدی آصف الدولہ اسد خان بمصوب یزازی و خطاب نواباش خان معزز و ممتاز گردید۔“ تاریخ مظفری (نظمی) مصنفہ ہد علی خان انصاری ، سنہ تصنیف ۱۲۰۲ھ ، غزوہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۔

۷۸۔ نکات الشعرا : ہد تقی میر ، ص ۷ ، نظامی ہریس ہدایوں ۱۹۲۲ ع ۔

۷۹۔ سرو آزاد ، ص ۲۱۰ ۔

۸۰۔ صاحبِ ابراہیم ، نظم اسعد برلن (شاعر نمبر ۳۵۳) ، عکس مملوکہ مشفق خواجہ کراچی ۔

۸۱۔ تحفۃ الشعرا : مرزا فضل بیگ خان قاتشال ، ص ۱۰۱ ، مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قلیل مطبوعہ ادارہ ادبیات اردو ۱۹۶۱ ع ۔

۸۲۔ سفینہ خوشگو : ہندوین داس خوشگو ، ص ۲۵۰ ، مرتبہ عطا کاکوی ، پتہ چار ۱۹۵۹ ع ۔

۸۳۔ عقیدہ نرہا : غلام ہمدانی مصنف ، مرتبہ مولوی عبدالحق ، ص ۷ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۴۴ ع ۔

۸۴۔ سفینہ ہندی : بیگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۶ ، مطبوعہ پتہ چار ۱۹۵۸ ع ۔

۸۵۔ تحفۃ الشعرا : ص ۱۰۰ ، ۱۰۱ ۔

۸۶۔ نکات الشعرا : ص ۸۱ ۔ خزن نکات : مرتبہ افتاد حسن ، ص ۵۷ ۔ گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۰ ، دارالاشاعت پنجاب ۱۹۰۶ ع ۔

۸۷۔ مجموعہ ”نقز میں اُسد کے ترجمے میں (ص ۷۱) ایک اور شعر ملتا ہے :

ہار گھر چالا ہے ہارو کیا کروں ہارے گھر چالا ہے ہارو کیا کروں
 یہ شعر اس لیے مشکوک ہو جاتا ہے کہ گردیزی نے تذکرۂ ریمتہ گویاں ، (ص ۱۰۱) میں اسے منل خان بہت از اقرائے نواب نظام الملک آصف جاہ کا بتایا ہے اور تحفۃ الشعرا میں قاتشال نے اسے میر بیٹی خطاب بہ عاشق علی خان ایما کا بتایا ہے جو خوشحال خان قاتشال کا سپہ زادہ تھا (ص ۱۵۱) ۔

۸۸۔ مردم دہدہ : حاکم لاہوری ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبدالقادر ، ص ۴۸ ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور ، فروری ۱۹۵۵ ع تا نومبر ۱۹۶۰ ع ۔

۸۹۔ تاریخ مظفری (نظمی) ص ۱۶۲ ، غزوہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۔

- ۶۰۔ احوال و آثار حضرت شاہ نعمت اللہ ولی کرماتی : مرزا خیاہ الدین یک ، ص ۲۳۳ ، گواچی ۱۹۷۵ ع ۔
- ۶۱۔ عقد ثریا : غلام ہمدانی مصنفی ، ص ۱۰ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۳ ع ۔
- ۶۲۔ تذکرۂ سرت افزا : مرادہ لاضی عبدالودود ، ص ۲۹ ، مطبوعہ ”معارف“ پشاور ۔
- ۶۳۔ طبقات الشعرا : قدوت اللہ شوق ، ص ۷۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ع ۔
- ۶۴۔ طبقات الشعرا : ص ۷۰ ۔
- ۶۵۔ مفتاح التواریخ : طامس ولیم بیل ، ص ۲۲۳ ، مطبع نولکشور کابلور ۱۸۶۷ ع ۔
- ۶۶۔ انجم : کلب علی خان فائق ، ص ۵ و ۶ ، اورینٹل کالج میگزین لاہور ، جلد ۳ ، عدد ۱ ، نومبر ۱۹۶۰ ع ۔
- ۶۷۔ گل رعنا : لاجپتی لائبریری لاہور ۔
- ۶۸۔ ”ایک ہزار و یک صد و پنجاہ و دو ہم سویداری الہ آباد مقرر کردہ مرخص نمود“ تذکرۂ بے جگر (قلبی) الہا آفس ، عکس ملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی لاہور ۔
- ۶۹۔ مفتاح التواریخ : ص ۲۲۵ ۔
- ۷۰۔ دیوان قدیم شاہ حاتم : خطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۔
- ۷۱۔ گلشن ہند : مرزا علی لطیف ، ص ۱۰۰ ۔
- ۷۲۔ شعر ۲ ، گلشن سخن (مردان علی خان بیتلا ، مرادہ مید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۱۵۱ ، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ ع) میں ، شعر ۴ سرت افزا (ابوالحسن امیر الدین احمد عرف امیر الہ آبادی ، ترجمہ ڈاکٹر مجیب قریشی ، ص ۳۱ ، عام مجلس کتب خانہ دہلی ۱۹۶۸ ع) میں اور شعر ۳ ، طبقات الشعرا (قدوت اللہ شوق ، ص ۶۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ع) میں درج ہیں ۔
- ۷۳۔ طبقات الشعرا : قدوت اللہ شوق ، ص ۶۸ ، ۶۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ع ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

- ۱۲۱ من "و نیز بدان که نظر این ماجرا احوال شعرائے ریخته پند است و آن شعرے است به زبان ہندی اول اردوئے پند غالباً بطریق شعر فارسی و آن الحال بسیار رائج ہندوستان است و سابق در دکن رواج داشت بہ زبان ہل ملک ۔"
- ۱۲۶ من "اکثر استادان آن وقت از راہ ہوش شعر ریختہ موزون می نمود ۔ چنانچہ قدوة السالکین ، زبدة الواصلین میرزا عبدالقادر بدل رحمہ اللہ علیہ نیز درین زبان غزلے گفتہ کہ مطلع و مقطع اش این ست ۔"
- ۱۲۸ من "این ہمہ مضامین فارسی کہ یکگز افتادہ اللہ در ریختہ خود بکار بر ، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت ۔"
- ۱۲۹ من "طبعی درست دارد ۔"
- ۱۳۰ من "جوانے آزادانہ طبع و صاحب فکر است ، ہفت ہشت سال پھر قلیبر مشق کردہ ۔"
- ۱۳۰ من "اکثر بہ ویرانہ ام قدم رنجہ می فرمود و فرمایش الطبع پندوانہ می نمود ۔ قلیبر زیادہ از دو ہزار بار گلہائے لبش از صحبت آن گلشن نبی چیدہ ۔"
- ۱۳۰ من (الحال در گجرات ہسر می برد) ۔"
- ۱۳۱ من "ظاہراً دیوان ریختہ مراتب ہم ساختہ ، دیوانش ہم فرسیدہ ۔"
- ۱۳۱ من "صاحب دیوان ریختہ نیز ۔"
- ۱۳۱ من "ریختہ نیز بہ طور ایہام کہ رائج آن وقت بود می گفت ۔"
- ۱۳۳ من "خوش باشد کہ من درین ایہام دو شعر ریختہ موزون کردہ ام ۔"
- ۱۳۳ من "ہوسعت مشرب بمژردانہ و بے قیدانہ زندگی می گردد ۔"
- ۱۳۴ من "بہ قائلونے سرود می خواند کہ مطربان کسی باسماح نوائے آن [در مقام حیرت می آمدند ، در کلبہ اش مجمع خویان می شد ۔ بدین تماشاخانے رخص شوق مفرط داشت ۔"
- ۱۳۵ من "ہاآنکہ ولایت زاہد اما از عقل رسا مضامین کبیت و دوبہہ می لہجید ۔"

- ص ۱۳۵ "قرب چهل سال که درین ملک است زبانش پلجه" پندی خوب
 نمی گیرد و لیکن زبان این ملک را خوب می فهمد."
- ص ۱۳۶ "توای صاحب! امروز چه از او کالر پوشیده اند."
- ص ۱۳۸ "اگر عمده الملک در حضور می باشد بودند مایمی شود."
- ص ۱۴۰ "مقابل رخته که لفظی است مذکور وقتی تصنیف نموده."



فارسی کے ریختہ گو : آرزو ، مخلف و غیرہ

سراج الدین علی خان آرزو (۱۵۱۰-۱۱۶۹ھ/۱۶۸۷-۱۷۵۶ع) جن کا پورا نام شیخ سراج الدین علی ، خطاب استمداد خان اور مخلف آرزو تھا ، بنیادی طور پر فارسی کے شاعر اور عالم تھے ۔ اُردو میں انہوں نے تقریباً ۲۷ شعر کہے ہیں ۔ اشعار کی یہ تعداد ہرگز ایسی نہیں ہے کہ ان کے حوالے سے آرزو کو تاریخ ادب میں کوئی جگہ دی جائے لیکن اس دور کی ایک ہر اثر علمی و ادبی شخصیت کی حیثیت سے انہوں نے ایسے گہرے اثرات چھوڑے کہ ریختہ نے فارسی کی جگہ لے لی ۔ انہوں نے اس دور کے نوجوان شعرا کو ریختہ کی طرف متوجہ کیا ، ان کی تربیت کی ، انہیں راستہ دکھایا اور بقول میر ”اس نیر سے اعتبار کرو ، جسے ہم نے اختیار کر لیا ہے (آرزو نے) معجز بنایا ۔“^۱ میر نے یہ بھی لکھا ہے کہ ”تمام تہ استادانِ فن ریختہ بھی انہی بزرگوں کے شاگرد ہیں ۔“^۲ میر نے آرزو کو ”استاد و پیر و سرشارِ بند“^۳ کہا ہے ۔ سودا ، میر اور درد نے ان سے فیض تربیت پایا ہے ۔ ۵۔ شاہ مبارک آبرو کو خود آرزو نے اپنا شاگرد بتایا ہے ۔ ۶۔ مضمون ۷ ، یک رنگ ، اند رام مخلف اور ٹیک چند چار بھی ان کے شاگرد ہیں ۔ ۸۔ اگر اس دور پر نظر ڈالی جائے تو آرزو اس پر چھائے ہوئے ہیں ۔ انہوں نے نئی نسل کے شعرا کو نہ صرف ریختہ گوئی کی طرف مائل کیا بلکہ انہیں اصولِ فن بھی سمجھائے اور ایک ایسا اعتبار پیدا کیا کہ وہ ریختہ گوئی پر نظر کرنے لگے ۔ ریختہ کی ترویج و اشاعت کے لیے اپنے مکان پر ہر سہیے کی پندرہ تاریخ کو مشاعرے کے مقابلے میں ”مراغیے“ کی محفلیں منعقد کیں ۔ میر درد سے حاکم لاہوری کی دو بار ملاقات ہوئی تھی ۔ ۹۔ شال میں اُردو شاعری کا آغاز ایہام گوئی سے ہوا اور برسوں اس کا ایسا زور شور رہا کہ دوسرے رنگِ سخن اس کے آگے مائل پڑ گئے ۔ آرزو نے خود بھی اسی رنگ میں شعر کہے لیکن اس دور میں ان کا ایک کارنامہ یہ بھی ہے

کہ ”فارسی شاعری کا رخ بمثل گوئی سے موڑ کر تازہ گوئی کی طرف مگر دیا۔“ ۱۰ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ جب اہام گوئی کا زور ٹوٹا اور اردو شاعری کا رخ ، جس کے سرخیل مرزا مظہر جان جاناں تھے ، تازہ گوئی کی طرف ہو گیا تو پھر یہی روایت اردو غزل کی بنیادی روایت بن گئی۔ اس اعتبار سے آرزو نے دوبارہ کام انجام دیا اور ایک رنگِ سخن کے خاتمے پر جب مرزا مظہر کے زہر اثر دوسرا رنگِ سخن رائج ہوا تو اس کی بنیاد میں بھی آرزو کا اثر موجود تھا۔ پہلے رنگِ سخن کے ”استاد ے مثل“ آبرو ہیں ، جو آرزو کے شاگرد ہیں اور دوسرے رنگِ سخن کے نامور شعرا میر ، سودا اور درد ہیں جو کہ آرزو ہی کے شاگرد و تربیت یافتہ ہیں۔

خان آرزو نے جس دور میں شعور کی آنکھ کھولی وہ ’برآشوب دور‘ تھا۔ مغلیہ سلطنت کا سورج غروب ہو رہا تھا۔ سرہنوں کا عروج و زوال ، صوبے داروں کی خود مختاری ، جاٹوں اور سکھوں کی شورشیں ، نادر شاہ کا حملہ اور قتل عام ، احمد شاہ ابدالی کے بے در پے حملے سب ان کی آنکھوں کے سامنے ہوئے لیکن آرزو ، جو چاند شاہ کی تخت نشینی کے فوراً بعد ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ء میں دہلی آئے ، تقریباً ۳۷ سال تک (سوائے ۱۱۳۷ھ/۱۷۳۲ء میں نواب موہن الدولہ اسحق خان شوشتری کے ساتھ دکن جانے کے) یہیں تعینف و تالیف میں مصروف رہے۔ اس زمانے میں ان کی شہرت سارے برعظم میں پھیل چکی تھی۔ جب حالات بگڑے اور نواب سالار جنگ کو ، جن کے والد موہن الدولہ اسحق خان شوشتری سے وہ ایسے سال وابستہ رہے ، دہلی چھوڑ کر لکھنؤ جانا پڑا تو وہ خان آرزو کو بھی اپنے ہمراہ لے گئے۔ یہ قافلہ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۳ء کے بالکل آخر میں لکھنؤ پہنچا۔ ۱۱ آرزو جانے کو تو چلے گئے اور میر نے ان پر ”طبع“ ۱۲ کا الزام بھی لگایا لیکن مولہ مہینے بعد ربيع الثانی ۱۱۶۹ھ/۲۷ جنوری ۱۷۵۶ء کو وہیں وفات پا گئے اور وصیت کے مطابق ان کی میت تدفین کے لیے دہلی لائی گئی اور یہیں اپنے مکان میں ، جو بیرون وکیل پورہ ۱۳ اتھ رام غلص کے مکان کے قریب بتوایا تھا ، دفن کر دیے گئے۔ اکبر آباد ان کی جائے پیدائش تھی۔ گوالیار میں ان کی ٹنہال تھی۔ باب کی طرف سے حضرت نصیر الدین چراغ دہلی کے بھانجے شیخ کمال الدین سے اور ماں کی طرف سے حضرت خٹوت گوالہاری شعلتاری سے ان کا سلسلہ نسب ملتا ہے۔ ۱۴ ان کے والد شیخ حسام الدین بھی شاعر تھے اور حسامی تخلص کرتے تھے جنہوں نے ایک مثنوی ”محسن و عشق“ کے نام سے لکھی تھی۔ خود آرزو نے اپنے تذکرے میں ۱۵

اپنے والد کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ انہوں نے "قصہ کامروپ و کام لٹا" گوشتین و پرزور انداز میں موزوں کیا تھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی، جو آرزو کی پیدائش سے ۲۸ سال پہلے ۱۰۷۱ھ/۱۱۶۰ع میں لکھی گئی تھی، ان کی نظر سے نہیں گزری یا پھر اپنے والد کے احوال لکھنے وقت ان کے سامنے نہیں تھی۔ اس میں کامروپ و کام لٹا کی داستانِ عشق کو نہیں بلکہ "منویر و مدمالتی" کے قصے کو مثنوی کا موضوع بنایا ہے۔ میں غلطی غلام علی آزاد بلگرامی نے سرو آزاد میں اور شفیق نے "چندستان شعرا" میں کی ہے۔ یہ وہی قصہ ہے جسے غوامی نے اپنی مثنوی "گلشنِ عشق" میں بھی بیان کیا ہے۔

ن۔ اس مثنوی کا نام "حسن و عشق" ہے جیسا کہ اس شعر سے واضح ہے :

سخن کز حرف حسن و عشق خواہم

ہم اور اے نام "حسن و عشق" ماندم (ورق ۱۰۶ ب)

یہ مثنوی ۱۰۷۱ھ/۱۱۶۰ع میں تصنیف ہوئی :

ز قاریج عرب کردم شاربے

بہ پختاد و یک افزودم ہزارے (۱۰۷۱ھ)

(ورق ۱۰۸ الف)

اس مثنوی میں "کامروپ و کام لٹا" کی نہیں بلکہ منویر و مدمالتی کی داستانِ نظم کی گئی ہے جیسا کہ ان اشعار سے واضح ہے :

ز لیکونی منویر کرد لاش

ہست تربیت داد انتظامش (ورق ۱۰۹ ب)

سخن دانے کہ تاریخ جہاں خواند

سخن از حال مدمالت چینی والد (ورق ۲۰ الف)

مثنوی میں حسامی اور حسام الدین دونوں بطور تخلص آئے ہیں :

حسام الدین چہ داری استطاعت

کہ کوئی نعت او، اے بے بضاعت (ورق ۱)

حسامی ہاں بطلب زود باشی

زبان را کند گن در خود تراشی (ورق ۲۳ ب)

اس میں مدح بادشاہ کے تحت اورنگ زیب عالمگیر کے دکن سے آکر آئے کا بھی ذکر ملتا ہے۔ اس مثنوی کے اختتامیہ اشعار سے یہ بات بھی سامنے

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

خان آرزو شاعر بھی تھے اور عالم ، نقاد ، ماہر لسانیات ، محقق اور لغت نویس بھی ۔ وہ فارسی ، اردو اور سنسکرت کے علاوہ کئی علاقائی زبانوں مثلاً پنجابی ، برج بھاشا ، ہریانوی اور اودھی وغیرہ سے بھی واقف تھے ۔ موسیقی ، فنِ تاریخ گوئی اور علمِ عروض میں بھی اسنادی کا درجہ رکھتے تھے ۔ ان کی تصانیف میں حد درجہ تنوع ہے ۔ فارسی میں لکھے جانے کے باوجود ان تصانیف کا اردو زبان و ادب پر گہرا اثر پڑا ہے ۔ اس اثر کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ اس دور میں تعلیم یافتہ لوگ فارسی زبان سے اسی طرح واقف تھے جس طرح آج کے تعلیم یافتہ انگریزی زبان سے واقف ہیں ۔ خان آرزو کی شخصیت و اثرات کے مطالعے کے لیے ضروری ہے کہ ان کی تصانیف ۱۶ کے تنوع کو بھی ایک نظر دیکھ لیا جائے :

دواہیں : دیوانِ آرزو ، جس میں غزلیات ، قصائد اور مختصر مثنویاں شامل ہیں ۔

دیوانِ آرزو ، شہنائی شیرازی کے دیوان کے جواب میں ۔

دیوانِ آرزو ، دیوانِ سلیم کے جواب میں ۔

دیوانِ آرزو ، دیوانِ فغانی کے جواب میں ۔

دیوانِ آرزو ، آخری عمر کا کلام ۔

(بقیہ حاشیہ صفحہ ”گزشتہ“)

آئی ہے کہ حسام الدین حساسی اکبر آباد کے رہنے والے نہیں تھے بلکہ ان کا تعلق حصار سے تھا :

چو در خاک حصار ابن لالہ ہشگفت

حصار سبز گلشن آفریں گشت

حصار دلکش شہر دل السروز

کہ بادہ ہچو نام خوبی فیروز

وطن کہ من و نزہت گہ دہر

زمین فیض بخش و عنبریں بصر

یہ نعت ، جیسا کہ اس کے ترقیے سے ظاہر ہوتا ہے ، ”فتح اللہ العسفی

الجائسی نے روز دو شنبہ نہم شہر ریح الاول سنہ ہزار و نود ہجری در بلدہ

غیرہ بندر سورٹ“ میں لکھا ۔ یہ مخطوطہ (ف ۳۹۶) البین ترقی اردو کراچی

کے ذخیرے میں موجود ہے ۔ (ج - ج)

دیوانِ آرزو ، دیوانِ کمالِ خجندی کے جواب میں ۔ یہ صرف ردیف دال تک ہے ۔

مثنویات : مثنوی ”شورِ عشق“ ، معروف بہ ”سوز و ساز“ ۔ زلالی کی مثنوی ”صمود و ایاز“ کے جواب میں ۔

مثنوی ”جوش و غروش“ ، لوهی کی مثنوی ”سوز و گداز“ کے جواب میں ۔

مثنوی ”سہر و ماد“ شاعرِ سلیم کی مثنوی ”فضا و قدم“ کے جواب میں ۔

مثنوی ”عالمِ آب“ ، ساقی نامہ ظہوری کے جواب میں ۔

لغات : سراج اللغات — قدیم فارسی الفاظ کے بیان میں ۔ اس میں تقریباً چالیس ہزار الفاظ شامل ہیں ۔

چراغِ ہدایت — شعرائے متاخرین کے وہ الفاظ و اصطلاحات ، جو قدیم کتابوں میں نہیں ملتے ۔ تقریباً پانچ ہزار الفاظ ۔ آرزو نے مقدمے میں لکھا ہے کہ ”اس کتاب میں درج ہونے والے لغات دو قسم کے ہیں ۔ پہلی قسم ان الفاظ کی ہے جن کے معنی مشکل ہیں اور اکثر اہلِ ہند ان سے واقف نہیں ہیں ۔ دوسری قسم ان لغات کی ہے جن کے معنی تو معلوم ہیں لیکن ان کی صحت کے بارے میں بعض حضرات کو ، فصحاءِ اہلِ زبان کی بول چال کے مطابق ماننے میں ، تردد پیدا ہو گیا ہے ۔۔۔ اس لیے زبانِ دالانِ ایران و توران کے لیے نہیں بلکہ فارسی گویانِ ہند کے لیے یہ نسخہ مفید ہے ۔“ ۱۷۱

”نوادرات اللغات“ میں آرزو نے عبدالواسع ہانسوی کی تالیف ”غرائب اللغات“ کی تصحیح و ترمیم کی ہے ۔ اس میں اردو کے تقریباً پانچ ہزار الفاظ کی فارسی زبان میں تشریح کی گئی ہے ۔ ۱۵۶/۵۱۷۳۳ع میں یہ زیرِ تالیف تھی ۔ ۱۸۰

عربی لغت : شعر — یہ کتاب جلال الدین سیوطی کی تصنیف ”المزہر“ کے

طرز پر لکھی گئی ہے لیکن اس کا دائرہ زیادہ وسیع ہے ۔ یہ ۱۴۱ اصولوں پر مشتمل ہے جن میں نصیح و ردی ، مفرد و شاذ ، آشنا و غریب ابدال ، امالہ ، توائفِ الفاظ ، تعریفِ الفاظ فارسیہ ،

مشترک و مترادف اور تواجیح کے اصولوں پر روشنی ڈال گئی ہے۔ ۱۹۔

عظیمہ گبریئل — علم بیان میں ۔

موہبت عظمیٰ — علم معانی میں ۔

خیابان — شرح گلستان سعدی ، شکوہ زار — شرح سکندر نامہ ، شرح قصائد عربی ۔

لن بلاغت :

شرح :

سراج و حاج — حافظ کے ایک شعر کی تشریح میں ۔ شرح گل کشتی اور شرح مختصر المعانی کا ذکر بھی آیا ہے لیکن کوئی نسخہ معلوم نہیں ہے ۔ ۲۰۔

تنبیہ الغافلین — حزیں کے اشعار پر تنقید ۔ ”مجمع النفائس“

میں آرزو نے اپنی تصانیف کی جو فہرست دی ہے اس میں ”تنبیہ العارفین“ لکھا ہے ۔ ۲۱۔ ممکن ہے یہ کتابت کی غلطی ہو ۔

سراج منیر — ابوالبرکات منیر لاہوری نے عربی ، طالب ، زلال اور ظہوری کے کلام پر جو اعتراضات کیے ہیں آرزو نے ان کا رد لکھا ہے ۔

نقد و نظر :

داد سخن — ”ملا“ شیدا نے قدسی کے کلام پر منظوم تنقید لکھی ۔ منیر لاہوری نے اس کا ہلکا سا رد کیا ۔ آرزو نے منیر کے اس منظوم خاکے پر تنقید لکھی اور ابتدا میں تین مقدمے اور آخر میں خاتمہ لکھا ۔

مجمع النفائس — اس میں ۱۷۳۵ فارسی شعرا کے حالات اور ان

تذکرہ :

کے کلام کا انتخاب درج ہے ۔ یہ ۵۱/۵۱۶۳ - ۱۷۵۰ ع میں مکمل ہوا ۔ آرزو کے ایک شاگرد سنانہ سنگھ پیدار نے قطعہ تاریخ تکمیل لکھا جس کے آخری مصرع ”گزار خیال اہل سخن جہاں“ سے ۵۱۱۶۳ برآمد ہوتے ہیں ۔

پیام شوق — خطوط کا مجموعہ ۔

متفرقات :

گزار خیال — موسم چار اور ہولی ۔

آبروئے سخن — در صفت حوض و فوارہ و ناک ۔

آرزو شاعروں کے شاعر اور ناقدوں کے ناقد تھے ۔ انہوں نے لسانی ، علمی

اور ادبی و شعری مسائل پر ناقدانہ انداز سے اس طور پر رجحانات و خیالات کا

احاطہ کیا ہے کہ اس دور کے شعرا اور اہل علم و ادب نے ان سے روشنی حاصل کی۔ اردو کے تعلق سے ان کی اولیات یہ ہیں :

(۱) آرزو نے اردو زبان کی لسانی تحقیق کی بنیاد رکھی اور فارسی سے اردو الفاظ کا مقابلہ کر کے تقابلی مطالعے کی بنیاد ڈالی۔ الہوں نے نہ صرف اردو و فارسی کے توافقی مطالعہ کیا بلکہ سنسکرت و فارسی کا بھی مطالعہ کیا۔ ”شعر“ میں خود اس بات کا اظہار کیا ہے۔

(۲) ”اردو“ کا لفظ زبان اردو کے معنی میں سب سے پہلے آرزو نے نوادر الاقلاط^{۱۱} میں کئی جگہ استعمال کیا ہے ، مثلاً :

(الف) ”و در اردوئے معلیٰ می ہاشم شنیدہ ایم۔“

(ب) ”لیکن لفظ مذکور و متعارف اردوئے بادشاہی و زبان اکبر آباد و شاہ جہاں آباد نہست۔“

(ج) ”لیکن لکھتوڑا در عرف اردو وغیرہ بہ معنی حرف ناز و غرور است۔“

(د) ”لیکن پڑھنا زبان اردو و اہل شہر ہائست۔“

(۴) آرزو نے اردو شعرا میں اعتدال پیدا کر کے الہین رجعت میں بطرز فارسی شعر کہنے پر مائل کیا۔

(۵) آرزو نے سبکدہندی کو سبکدہ ایرانی کے مقابلے میں گھڑا کر کے ، برعظیم کے مخصوص تہذیبی ، معاشرتی و لسانی اثرات کے پیش نظر ، وہ اہمیت دی جس سے ایرانی اسے اب تک محروم کیے ہوئے تھے۔ اسی بحث کے ذیل میں اردو زبان کے قواعد ، اس کے صرف و نحو اور لغات کے بارے میں بھی جائزہ اشارے کیے۔ اردو اسلا کے اصول بھی ساتھ ساتھ مقرر کیے۔

(۶) آرزو نے لغت نویسی میں بھی الفاظ کے معنی ، نہایت اختصار لیکن صفائی کے ساتھ بیان کرنے کی طرح ڈالی۔

ان خدمات اور ان اثرات کے علاوہ ، جن کا ذکر اوپر آ چکا ہے ، اردو لغت نویسی اور اردو شاعری کے ذیل میں آرزو کی خدمات کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔

میر عبدالواسع ہالسوی نے عہد اورنگ زیب میں ”عرائف اہنات“ کے نام

سے طلبہ کے فائدے کے لیے ایک نکت لکھی جس میں مخصوص اُردو الفاظ کے معنی فارسی زبان میں اور ہم معنی فارسی الفاظ کے حوالے سے درج کیے۔ عبدالواسع ہانسوی کا مقصد یہ تھا کہ ”غیر معروف لام“ بہت سی اشیا اور نامانوس الفاظ کے معنی عام لوگوں کے لیے صاف عبارت اور واضح اشارات میں بیان کرے تاکہ اس سے پورا فائدہ اور عام نفع حاصل ہو۔^{۲۲} خان آرزو کی نظر سے ”غرائب اللغات“ گزری تو انہیں محسوس ہوا کہ اس میں نہ صرف لفظوں کی تشریح جامع نہیں ہے بلکہ بعض الفاظ کے معنی بھی صحیح بیان نہیں کیے گئے ہیں۔ آرزو نے اس نکت میں بت سے ایسے الفاظ شامل کیے جو سنسکرت، فارسی اور ترکی کے الفاظ ہوتے ہوئے بھی اُردو زبان کا حصہ بن چکے تھے۔ اور اُسے نو ”غرائب اللغات“ کے معنی کی تشریح کی اور اس کا نام ”نوادیر الانفاظ“ رکھا۔ اس نکت کا مقصد بیان کرنے ہوئے آرزو نے لکھا ”ہندوستان جنت نشان کے ایک فاضل کنگار اور عالم نامدار نے نثر لغت میں ایک کتاب تالیف کی ہے جس کا نام ”غرائب اللغات“ ہے اور ہندی کے ایسے الفاظ گرو، جن کے فارسی مری اور ترکی متبادل الفاظ ہیں کے لوگوں میں زیادہ مستعمل نہیں، ان کے معنی کے ساتھ درج کیا ہے۔ ان معانی کے بیان کرنے میں کہیں کہیں غلطی اور تساہل نظر آیا اس لیے اس باب میں ایک نسخہ ترتیب دیا۔ جس جگہ کوئی غلطی معلوم ہوئی اس کی طرف اشارہ کر دیا اور اپنی ناقص رائے کے مطابق اس پر اضافہ بھی کیا ہے۔“^{۲۳}

آرزو کا دائرہ کار عبدالواسع ہانسوی سے زیادہ وسیع تھا۔ ”غرائب اللغات“ ”نوادیر الانفاظ“ کی بنیاد ضرور ہے اور اس کے کم و بیش سارے الفاظ اس میں شامل ہیں لیکن معانی کی نئی تشریح، الفاظ کے اضافے، لسانی مباحث، تلفظ و املا کے نکات کی وجہ سے یہ ایک نئی تالیف بن گئی ہے۔ عبدالواسع ہانسوی نے اُردو کے مروجہ الفاظ کو اسی لہجے اور تلفظ کے ساتھ غرائب میں لکھا تھا جس طرح وہ عوام میں بولے جاتے تھے، مثلاً جچہ (زچہ)، رحل (رحل)، آٹاوا (آٹاہد)، پھاوا (پزاوا)، چرکھی (چرخ) وغیرہ۔ یہ الفاظ آج بھی عوام اسی طرح بولتے ہیں۔ اسی طرح ”غرائب“ میں عبدالواسع ہانسوی نے ”چھرا“ کے معنی ”اُسترا“ دیے ہیں۔ آج یہ لفظ ان معنی میں استعمال نہیں ہوتا۔ اُسترا نائی کے پاس ہوتا ہے اور چھرا نصابی یا لاکو کے پاس۔ لیکن امیر خسرو کے زمانے سے لے کر اٹھارویں صدی تک چھرا اُسترا کے معنی ہی میں استعمال ہوتا تھا۔ لفظی نے پندرہویں صدی کے اوائل میں اپنی مشہور ”اکدم راؤ ہدم راؤ“^{۲۵}

میں اسے الٹی معنی میں استعمال کیا ہے :

مرو و دولنگی چو ہو دھر سیتی شکر در دہان استرہ آستیں
خود آرزو نے بھی لکھا ہے کہ ”امیر خسرو کے منظوم رسالے میں چھوٹے کے
معنی استرے کے ہیں اور ہندوستان کے نصیبات میں اسی طرح بولا جاتا ہے۔“
بالسوی نے اپنی لغت میں الفاظ کا عام و مروج تلفظ و املا استعمال کیا تھا
جب کہ آرزو نے نصیحا کا معیار پیش نظر رکھا تھا۔ اسی لیے ”نوادر“، غرائب پر
ایک مفید اضافہ اور ایک الگ تالیف کی حیثیت رکھتی ہے۔ ”نوادر“ میں آرزو
نے مندرجہ ذیل امور کا بھی اضافہ کیا۔

(۱) آرزو نے تشریح الفاظ کے دوران فارسی و اردو الفاظ کے بخارج پر بحث
کرنے کی قابلِ لسانی مطالعے کی بنیاد رکھی جسے وہ ”توافق لسانی“ کا نام دیتے
ہیں۔ جس لفظ کے تحت یہ بحث آتی ہے آرزو یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ لفظ ترکی
ہے، عربی یا فارسی ہے یا ہندی کتبی (منسکرت) ہے۔ لفظ ”بری“ کے تحت
بتایا ہے کہ ترکی میں اسے ”ماچل“ کہتے ہیں۔ چکو، ترکی لفظ ”چنو“ کا
اردو روپ ہے۔ ”چلون“ کے ذیل میں بتایا ہے کہ اس کا فارسی مترادف
”چق“ ہے جو ترکی لفظ ”چق“ کی فارسی شکل ہے۔ لفظ ”پیرا“ کے بارے
میں لکھا ہے کہ یہ اردو لفظ ہے جو ”بسیب علمت“ فارسی میں مستعمل ہو گیا
ہے۔ ”دلال“ کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ لفظ عربی ہے۔ ”عزل“
ترکی لفظ ہے۔ گجاولا، جس کے معنی ”معمل فتر“ ہیں، فارسی لفظ ہے۔ اسی
طرح معنی کی تشریح کرتے ہوئے یہ بھی واضح کرتے جاتے ہیں کہ فارسی
روزمرہ کے لیے اردو میں کیا روزمرہ ہے، مثلاً ”اہر شود“ کے ذیل میں لکھا
ہے کہ اس کا اردو مترادف ”ہادل اٹھے“ ہے۔ ”جنیت“ کے ذیل میں لکھا
ہے کہ جنیت پنجابی کا لفظ ہے اور اس کے لیے ہندوستان میں ”برات“ کا لفظ
مستعمل ہے۔ جہاں کہیں کوئی لفظ ”لُحظ عوام“ ہوتا ہے آرزو اس کی بھی
لشان دہی کرتے جاتے ہیں مثلاً ”روٹل“ عوام میں ”روس“ ہو گیا ہے۔ کنگرہ،
عوام میں گنگوڑہ ہو گیا ہے۔ اسی طرح وہ ہندی کتبی (منسکرت)، گوالپاری،
جیسے وہ اصح زبان ہائے ہند کہتے ہیں، راجستھانی، کشمیری، پنجابی، زبان
اکبر آباد، زبانِ شاہ جہاں آباد کا بھی جا بجا حوالہ دیتے جاتے ہیں۔

”توافق لسانی پر آرزو نے بہت زور دیا ہے اور اسے اپنی اولیت قرار
دیا ہے۔ ”شمر“ میں لکھا ہے کہ ”فارسی و ہندی کے کثیر التعداد اہل لغت
اور اس فن کے دوسرے محققوں کے باوجود ہندی و فارسی زبان کے توافق کو

دریافت کرنے میں آج تک سوائے فقیر آرزو کے کسی نے کوئی کام نہیں کیا ہے۔ "۲۷" توالفر لسانی کے تعلق سے "لواذر" میں جایا اشارے کیے ہیں جو ہمیں ابھر، آپ، اجوائن، آپلو، اڈا، است، آگست، الاچی، انگشت، اورب، بڑ، بسورنا، بیو، ناو، ہوسو، بھولک، یلو، تالا، ترونا، ترمی، تھل، تھوک، توڑا، ٹوپ، چرا، چھاج، چاکو، چار، چھوکر، چوہرا، چوچی، داد، ڈاکھ، دھائے، زندک، ریشا، من، گھڑی، کچھوا، کف، کلل، کس، کاجر، گردن، گوہ، لٹرا، لٹو، لنکر، لنگوٹا، ماپ، مگرچہ، مہانی، ناخدا، لری، ہچکی وغیرہ کے تحت خاص طور پر ملتے ہیں۔ اس اعتبار سے لواذر الالفاظ صرف لغت ہی نہیں بلکہ اردو علم اللسان کی پہلی کتب ہے۔

(۲) معانی کی تشریح کرتے ہوئے آرزو دلچسپ معلومات بھی فراہم کرتے جاتے ہیں، مثلاً آڑو کے ذیل میں یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ پھل پہلے ہندوستان میں نہیں ہوتا تھا لیکن اب شاہ جہان آباد کے باغات میں ہوتا ہے۔ چان کا آڑو ٹوش ہوتا ہے جب کہ کابل، کشمیر اور ولایت کاشمیری، رس دار اور سلاٹم ہوتا ہے۔ ازلھی بمعنی جنازہ مرنے لکھ کر یہ بھی وضاحت کرتے ہیں کہ مسلمانوں کے جنازے پر اس کا اطلاق نہیں ہوتا۔ تنباکو کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ اکبر بادشاہ کے عہد میں اس کا رواج ہوا۔ پہلے یہ ملک فرنگ سے دکن آیا اور اس کے بعد ہندوستان میں مروج ہوا۔ جہیز کے سلسلے میں چہان یہ بتاتے ہیں کہ یہ ایک زہور ہے جسے ہندو اور دھاتی عورتیں پر میں چنتی ہیں وہاں یہ بھی بتاتے ہیں کہ "گوچری" بھی اسی طرح کا زہور ہے اور "ہاو رجن" بھی اسی میل کا زہور ہے جس کا گجرات و راجپوتانہ میں رواج ہے۔ "ڈلی" کی تشریح کرتے ہوئے یہ بھی بتاتے ہیں کہ "ڈلی" دراصل شاہ جہان آباد کا قدیم نام تھا اور دلی سہلے سے بدل کر دلی ہو گیا اور دہلی اسی لفظ کا مشرب ہے۔ کھاٹ کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ یہ فارسی لفظ کت کی شکل ہے جس کے معنی لغت میں تخت و سرور کے ہیں۔ تاریخ کی کتابوں میں آیا ہے کہ جب شاہ رخ مرزا کے اہلچلی اور دوسرے بادشاہ زادے منکب خطا و غنچ پہنچے تو شاہی ملازمین نے شاہی حکم کے مطابق ہر ایک کے لیے "کت" مہیا کیے تاکہ وہ رات کو ان پر سو سکیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ ہندوستان کے علاوہ بھی کھاٹ کا رواج تھا۔ تشریح کے دوران کہیں کہیں کوئی واقعہ یا لطیفہ بھی لکھ دیتے ہیں، مثلاً لفظ "بگھاو" کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ لوہے، مغنور و مجرور موکن الدولہ مرحوم نے بتایا کہ ایک روز ایک سفیل سے لفظ بگھاو کے بارے میں پوچھا کہ

اسے فارسی میں کیا کہتے ہیں۔ چونکہ اسے معلوم نہ تھا یا بھول گیا تھا، بہت دیر تک سوچتا رہا۔ پھر کہنے لگا کہ ”ہکار“ تو خود فارسی کا لفظ ہے اور اہل ہند نے اسے اختیار کر لیا ہے حالانکہ یہ بات صحیح نہیں تھی۔ اسی طرح یسن کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ ایک طرف نے سلاطین ہند کی کسی یکم کو لکھا کہ ”سبوسہ“ ہے سن کی خواہش ہے۔ یکم مسجد کہیں اور لکھا کہ ”سبوسہ“ ہے سن پیغام سے کبھی نہیں ملتا۔ نکتہ یہ ہے کہ ”سبوسہ“ اگر بغیر سن اور ن کے پڑھا جائے تو بوسہ رہ جاتا ہے۔ طرف نے بوسے کی خواہش کی تھی اور یکم نے جواب دیا تھا کہ بوسہ یہ پیغام کہاں مل سکتا ہے؟

(۷) ”نوادیر“ میں آرزو اصول املا و اصول لغت کی طرف بھی اکثر اشارت کرتے ہیں، مثلاً ایک اصول وہ یہ بتاتے ہیں کہ جہلا کے لہجے اور لفظ کو سند کا درجہ نہیں دیا جاسکتا۔ کسی لفظ کو سند کا درجہ اسی وقت دیا جاسکتا ہے جب وہ لفظ عوام و خواص، جاہل و علیم یا فقہ میں یکساں طور پر بولا جائے لگے ۲۸۔ اسی صورت میں یہ لفظ اسی لفظ کے ساتھ داخل لغت ہونا چاہیے جس طرح وہ بولا جاتا ہے، مثلاً ”خط زن“ دراصل ”قط زن“ ہے اور چونکہ اہل ہند الف، صاد، ضاد، ط، ظ، عین، غین، فاکو صحیح ادا نہیں کر سکتے اس لیے لفظوں کی بگڑی ہوئی شکل کو لغت میں لانا ہے جیسے جہلا مسجد کو مسجد کہتے ہیں لیکن مسجد کو سند کا درجہ پرگز نہیں دیا جاسکتا۔ البتہ مسجد کو اگر عوام و خواص یکساں طور پر استعمال کرتے لگیں تو اس صورت میں یہ لفظ مستند ہو جائے گا۔ ۲۹

(۸) آرزو یہ بھی لکھتے ہیں کہ اگر کوئی قادر سخن جیسے امیر خسرو وغیرہ کسی اردو لفظ یا روزمرہ کا فارسی میں ترجمہ کر کے استعمال کرے تو جائز ہے لیکن غیر قادر سخن کو اس کی اجازت نہیں دی جاسکتی۔ ۳۰ قادر سخن (۱۱۵۹/۱۰۸۶ء) کے مقدمہ دوم ۳۱ میں بھی آرزو نے اسی لفظ نظر کی وضاحت کی ہے۔

(۹) املا کے سلسلے میں آرزو بتاتے ہیں کہ وہ لفظ جو ہائے غنی پر ختم ہوتا ہے اہل ہند الف لاتے ہیں جیسے لالا (لالہ)، چلا (چلتہ) لیکن فارسیاں اسے ہندی لفظ گو، جو الف پر ختم ہوتا ہے، ہائے غنی سے لکھتے ہیں جیسے ہنگالا گو ہنگالہ، مالوا گو مالوہ، روہا گو روہیہ۔ اس لیے اردو میں اس قسم کے الفاظ گو ہائے غنی سے لکھنا غلط ہے۔ ۳۲ چچا فارسی لفظ ہے کہ اہل ہند اسے الف سے بولتے اور لکھتے ہیں۔ ۳۳ اسی طرح پھندا، نقشا الف سے لکھا جاتا

۴۴ اور غلولہ ، جو فارسی لفظ ہے ، اسے بھی غلولہ ہی لکھا اور بولا جاتا ۔
 ۴۵ اور یہ صحیح ہے ۔ عالمگیر نے اسے داناتر گو یہ ہدایت دی تھی کہ
 سارے ہندوی الفاظ مثلاً ہنگامہ ، مالوہ ، لسوڑ ، وغیرہ کو ہائے غنی کے بجائے
 فارسی عبارت میں الف سے لکھنا چاہیے ۔ آرزو کی رائے یہ ہے کہ ایسے الفاظ
 کو ہندی میں ہائے غنی سے اور فارسی میں الف سے لکھنا محض غلط اور تحقیق
 سے غفلت کا نتیجہ ہے ۔ ۴۶

(۶) نوادر کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ کون سے الفاظ
 تھے جو دوسری زبانوں مثلاً فارسی ، ترکی و عربی سے آکر اردو کا جزو بن گئے ،
 مثلاً ادا ، آن ، اسپنول ، آفتاوا ، اوریب ، بقجا ، پتاوا ، چپاتی ، چاکو ، خود ،
 نواڑ ، سوغات ، جلاہ ، ہماہ بالاہ ۴ وغیرہ اس زمانے میں اردو زبان کا حصہ بن
 چکے تھے ۔

اس زمانے میں بہت سے الفاظ جیسے اوکسانا ، اولجھانا ، چڑاونا ، لٹاونا
 واڑ کے ساتھ بولے اور لکھے جاتے تھے ، آج بھی الفاظ اُکسانا ، اُلجھانا ، چڑانا اور
 لٹانا بولے جاتے ہیں ۔ اسی طرح اس زمانے میں بڑھنا ، ہالہنا بولے جاتے تھے ۔
 آج انہیں بڑھنا ، ہالہنا بولتے ہیں ۔ ہر شائستہ زبان کی طرح اردو کا بھی یہ مزاج
 رہا ہے کہ وہ گریختگی کو لرمی و ملاحت سے بدل دے ۔ یہی عمل ان الفاظ
 میں ، جو آج ڈے بولے جاتے ہیں اس دور میں ڈے بولے جاتے تھے ، مثلاً بلھنا ،
 ہالہ ، یلہو ، چھوڑنا ، ساڈھو ، کلھئی ، کاڈھا ، گلڈیا ، ساڈھی ، سوڈھا وغیرہ ۔
 یو ۔ پی کے اضلاع سہارنپور ، مظفر نگر ، میرٹھ اور نواح دہلی و اہلیہ میں آج
 بھی یہ الفاظ ڈ کے ساتھ نصیبیوں کے منہ سے سننے میں آتے ہیں ۔ نوادر میں ان
 سب الفاظ کی یہی شکل ملتی ہے ۔

(۷) نوادر الالفاظ کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں لفظوں کی تشریح
 اور معنی نویسی اس طور پر کی گئی ہے کہ فعل ، خیال یا چیز کی تصویر اور
 معنی کا باریک فرق سامنے آ جاتا ہے ، مثلاً یہ چند الفاظ اور ان کی تشریح دیکھئے :
 انگڑائی : جاننے کہ ہم سبب کابلی یا مرض دست بالا کردہ کشیدگی
 در بدن پیدا شود ۔ (ص ۴۰)

اولکھ : مقدمہ خواب ۔ (ص ۴۱)
 لولٹے پاؤں پھرنا : بر تھا برگشتن بطوریکہ رتہ باشد ۔ (ص ۴۶)
 باسی : چیزے کہ شب بر آن گزرد مثل طعام و گل ۔ (ص ۵۶)
 بہاب : بخارے کہ از آب گرم از دیگ طعام وغیرہ

و از زمین عفن و دہان آدمی ہنگام زمستان

برآید ۔ (ص ۶۰)

بڑاڑا : از خشم آہستہ آہستہ سخن گفتن باخود ۔ (ص ۷۲)

سورلا : ساختن دو ہرائے کریمہ چنانکہ اکثر اطفال را

باشد ۔ (ص ۷۳)

بہوہل : خاکستر سوزاں کہ در آئنی مانند باشد ۔ (ص ۸۷)

یولدا ہادی : گم گم ہارائے ابر ۔ (ص ۸۹)

ہڑی یا ہڑا : کاعنصے کہ چیزے درآں نہادہ ہیچند مثل

قرافل و الاچی ۔ (ص ۱۱۵)

تالی : ہر دو دست ہم زدن کہ عدا برآید ۔ (ص ۱۳۱)

چٹاخ سے چوماں لینا : بوسہ گرفتن بالآواز ۔ (ص ۲۰۰)

دیورانی جٹھانی : دو زن کہ دو نکاح دو برادر باشند ۔ زن

برادر کلاں را جٹھانی و زن برادر خورید

را دیورانی خوانند ۔ (ص ۲۳۶)

گیڑ : ہسر شوئے از زن دیگر و ہسر زن از شوئے

دیگر ۔ اگر ہسر باشد ہسندر و اگر دختر

باشد دختر ۔ (ص ۲۸۵)

لغت لویسی میں تشریح۔ معنی سب سے اہم کام ہے ۔ حالت ، کیفیت ، اشیاء

اور فعل کو کم سے کم لفظوں میں اس طرح بیان کیا جائے کہ اس کے معنی

لغت دیکھنے والے کے سامنے روشن ہو جائیں ۔ اس لحاظ سے یہی آرزو ایک اہم

لغت نگار ہیں ۔

آرزو اس دور کی ایک عظیم علمی و ادبی شخصیت تھے جس میں ان کی

”غوش طبعی ، لطیفہ گوئی ، ظرافت اور رنگین مزاجی“ نے چار چاند لگا دیے

تھے ۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ”ان کا مرتبہ والا رشتہ سے بالا تر ہے

لیکن کبھی کبھی تنقید طبع کے طور پر ایک دو شعر اپنی طبع عالی سے گہم

لینے ہیں ۔“ ۳۹۱ آردو میں ان کا کوئی دیوان نہیں ہے لیکن مختلف نذکروں میں

کلام کے جو نمونے ملتے ہیں ان کے مطالعے سے ، فارسی کلام کی طرح آردو کلام

میں بھی ایک ٹھہراؤ اور سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے ۔ روزمرہ و عاوارہ کے

ہر جیسے استعمال سے ان کے شعر میں حسن کا اضافہ ہو جاتا ہے ۔ ان کے مضامین اور

تراکیب و بندش پر فارسی اثرات واضح ہیں ۔ آرزو کی آردو شاعری فارسی کے

دوسرے رشتہ گویوں کے مقابلے میں زائد ہفتہ شاعری ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

جان تجھ پر کچھ اعتاد نہیں زندگانی کا کیا بھروسا ہے

اس شعر میں ”جان“ سے صنعت ایہام پیدا کی گئی ہے لیکن جان ایہام جزو شعر بن گیا ہے ۔ ایک اور غزل کے یہ چار شعر دیکھیے :

رات پروانے کی آنکھ ستی روتے روتے
صبح نے جان دیا صبح کے ہوتے ہوتے
داع ’جھوٹا نہیں‘ یہ کس کا لبو ہے قاتل
ہاتھ بھی دکھ گئے دامن ترا دھوئے دھوئے
کس پریرو سے ہوئی شب کو مری چشم دوچار
گم میں دیوانہ الہا خواب سے سوئے سوئے
غیر سوئے ہے صنم مفت ترے خط کی چار
ہم یونہی اشک کے دانے رہے ہوئے ہوئے

ان اشعار میں جذبات و احساسات پختگی اظہار کے ساتھ مل کر آئے ہیں اور معلوم نہیں ہوتا کہ یہ اشعار شبالی ہند کے ابتدائی دور میں لکھے گئے ہیں ۔ جب آرزو لکھتے ہیں :

بٹ دل یکسی پہ اپنی توں ہر وقت روتا ہے
نہ کر غم اے دوائے عشق میں ایسا ہی ہوتا ہے
مے خالصے بیچ جا کر شیشے تمام توڑے
زائد نے آج اپنے دل کے بھبھولے بھوڑے

تو وہ آرزو غزل کی ابتدائی روایت کو آگے بڑھاتے ہیں اور نئی نسل کے شعرا میں ایک اعتاد پیدا کرتے ہیں ۔ ان کی ایک غزل ہے :

آتا ہے صبح اٹھ گھر تیری برابری کسو
گیا دن لگے ہیں دیکھو خورشیدِ خاوری کو
دل مارنے کا لہجہ ، پنجا ہے عاشقوں تک
کیا کوئی چاندنا ہے اس کیمیا گری کو
اس اند خو منہ سے ملتے لگا ہے جب سے
پر کوئی ساڈنا ہے میری دلاوری کو
اپنی مسوری کوئی ہے اب ہم نو ہمار بیٹھے
بادر مہا پہ گھنٹا اس دل رہا پری کو

اب خواب میں ہم اس کی صورت کو ہی توہنے
اے آرزو ہوا کیا بختوں کی بھاری کو

آرزو کی ایک اور غزل ہے :

فلک نے رنجِ تبیر آہ سے میرے زہی کھینچا
لبوں تک دل سے شبِ نالی کو میں نے نیم رس کھینچا
مرے شوخِ خرابانی کی کیفیت نہ کچھ ہو چھو
چار حسن کو دی آپ اس نے جب چرس " کھینچا
رہا جوشِ چار اس فعلِ گر یوب ہی تو بلبل نے
چمن میں دستِ گلچیں سے عجب رنج اس برس کھینچا
گہا یوب صاحبِ بھل نے سن کر سوڑ بھنوں کا
ٹکلف گیا جو لالہ نے اثرِ مندر چرس کھینچا
لڑاکتِ رشتہ' آفت کی دیکھو مانسِ دشمن کی
خبردار آرزو لکھ کسرم کسرم تار نفس کھینچا

یہ غزلیں اس دور کے رنگِ شاعری سے مختلف ہیں۔ ان میں نہ صنعتِ ایہام ہے اور نہ وہ اجتہاد جو بعد شاہی دور کی زوال آباد تہذیب کے باعث معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر گیا تھا۔ چنانچہ فارسی شاعری کی منجیدگی اور تازہ گوئی کی خوشبو محسوس ہوتی ہے۔ یہاں ایک لہجے کا سا احساس ہوتا ہے اور زبان و بیان میں رچاوٹ سے محسوس ہوتی ہے۔ ان غزلوں میں اس مزاج کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں جو میر، درد اور سودا کی شاعری میں لکھرتا ہے۔ لیکن آرزو اس دور کے شاعر ہیں جب ایہام نے ہر رنگِ سخن کو دبا دبا لیا تھا۔ مراختوں میں بھی ایہام مقبول تھا اس لیے ان کے ہاں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو اس دور کی ترجمانی اور ایہام گوئیوں کی ہم لوائی کرتے ہیں :

برگز نظر نہ آہا ہم کو صحتِ ہمارا
گویا کہ تھا چھلاوا وہ من ہوت ہمارا
تیرے دہن کے آگے دم ماروا غلط ہے
غصے نے کائناتِ باندھا آخر سخن ہمارا
دربا عرق میں ڈوبا تیرے سم تن کے آگے
موت نے کان پکڑے تیرے سخن کے آگے
گھول کر بند کیا گو ملکِ دل غارت کیا
کیا حصارِ قلبِ دلبر نے کھلے بندوں کیا

وعدے تھے سب دروغ جو اس لب سے ہم سنے
 کیا لعلِ قہنی دیکھو جیوٹھا نکل گیا
 رکھے سیارۂ دل کھول آگے عندلیبوں کے
 چمن کے بیج گویا پھول ہیں تیرے شہدوں کے

آرزو نے ایہام گویوں کی بھی راہنائی کی اور اس دور کے پسندیدہ رنگ سخن میں شعر کہہ کر ان میں بھی اعتقاد پیدا کیا۔ آہو، یک رنگ، مضمون وغیرہ ان کے شاگرد تھے۔ سالہ سالہ اس رنگ سخن میں بھی شعر کہے جسے لازہ گوئی کہا جاتا ہے اور جس سے ایہام گویوں کے بعد کی نسل میں اعتقاد پیدا ہوا۔ سودا، میر اور درد وغیرہ بھی ان کے تربیت یافتہ تھے۔ مرزا مظہر جان جاناں اسی رنگِ سخن کے نقاشِ اول ہیں۔

اس دور میں آرزو کی خدمت یہ ہے کہ انہوں نے شاعروں کی دو نسلوں کی آہاری کی اور فکر و فن کی سطح پر اس طرح راہنائی کی کہ تخلیقی ذہن ان راستوں پر چل نکلا جو آرزو نے مقرر کئے تھے۔ فنِ شعر میں ان کی رائے سارے برعظیم میں مستند مانی جاتی تھی۔ دہلی کے فارسی و ریختہ گو ان کی رائے کو حدیثِ قدسی کا سا درجہ دیتے تھے۔ شعرا اور اہلِ علم و ادب اپنا کلام اور مسودات انہیں اصلاح کے لیے بھیجتے تھے۔ خوشگو نے اپنا تذکرہ ”مقیہ“ خوشگو اصلاح کے لیے ان کی خدمت میں پیش کیا تھا۔^{۳۱} غلص ان سے مشورہ سخن کرتے تھے۔^{۳۲} حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ”میں نے اپنا دیوان ان کی خدمت میں پیش کیا کہ غور و فکر کی نظر سے دیکھ کر اس کے حسن و قبح سے آگاہی بخشی۔“^{۳۳} خواجہ محمد بیٹی خان خرد نے بھی اپنی غزل آرزو کے سامنے اصلاح کے لیے پیش کی۔^{۳۴} عذقی نے نثر عشق میں لکھا ہے کہ میرزا محمد رفیع سودا ”موزونیتِ طبع کی وجہ سے ابتدا میں فارسی میں شاعری کرتا تھا اور سراج الدین علی خان آرزو سے اصلاح لینا تھا۔“^{۳۵} گردیزی نے لکھا ہے کہ ”مہیاں آہو و میان مضمون، جنہوں نے ریختہ کی بنیاد رکھی ہے، ان سے استفادہ سخن کیا ہے اور انہی سے زبانِ ریختہ حاصل کی ہے۔“^{۳۶} ٹیک چند چار نے اپنی مشہور لغت ”پیار عجم“ میں ان سے استفادہ کیا ہے۔ قائد رام غلص نے ”سراجِ الاصلاح“ میں بھی ان سے فیض اٹھایا ہے۔ اسیے راہنما، جو اپنے دور کو اس طور پر متاثر کرتے ہیں، کبھی کبھار پیدا ہوتے ہیں۔ مگر قدرت اللہ قائم نے کتنا صحیح لکھا ہے کہ ”جیسے امام ابو حنیفہ علیہ حق کے امام کہلائے ہیں اسی طرح شعرائے اردو خان آرزو کے عہد کہلائے جاتے رہیں گے۔“^{۳۷}

اند رام غلص اور ٹیک چند بہار بھی رواج زمانہ اور آرزو کی تحریکِ رشتہ کے زیر اثر ہی رشتہ گوئی کی طرف مائل ہوئے۔

اند رام غلص ۱۱۱۱ھ - ۱۱۶۳ھ (۱۷۰۰ - ۱۶۹۹ - ۵۱ - ۱۷۵۰ ع) بنیادی طور پر فارسی کے شاعر اور انشا پرداز تھے۔ تین پشتوں سے فارسی زبان اس خاندان کی روزی کا وسیلہ اور عزت کا ذریعہ تھی۔ بدائع وقائع میں غلص نے لکھا ہے کہ اس کے دادا گجبت رائے کی بدولت امیر الامراء صمصام الدولہ کے والد امارت کو پہنچے تھے اور ان کے والد واجہ بردے رام نے صمصام الدولہ کو چھاس ہزار روپے دربار سے دلوائے تھے اور احمد آباد کا صوبے دار مقرر کرایا تھا۔ واجہ بردے رام بد شاہ کے وزیر اعظم اعتبار الدولہ محمد امین خاں بہادر نصرت جنگ کے وکیل تھے۔ ۳۹ اس خاندان پس منظر میں غلص ۱۱۳۲ھ / ۲۰ - ۱۷۱۹ ع میں اعتبار الدولہ کے وکیل کے عہدے پر مامور ہوئے اور ۱۱۵۴ھ / ۳۱ - ۱۷۴۰ ع میں "رائے رباب" کا خطاب ملا۔ ۵۰ خاندانی عزت، شاہی ملازمت اور ذوقِ شاعری غلص نے ورثے میں پائے تھے۔ کتابوں کے ایسے رسا کہ اپنے ذوق کی ہر کتاب اپنے گتب خانے کے لیے نقل کرا لیتے۔ غلص نے خود لکھا ہے کہ "کتب خانہ میری زندگی کا حاصل ہے۔" ۵۱ پہلے بدل سے شقی سخن کی اور پھر آرزو سے "مختصر و مرہون" ۵۲ ہے۔ آرزو نے لکھا ہے کہ "اس کے حسن اخلاق، انصاف اور وفا کوئی کے بارے میں کہاں تک لکھا جائے۔ شاہ جہاں آباد میں غیر آرزو کا لہام اسی کے اخلاص کے باعث ہے۔ گزشتہ ۳۴ سال سے آج تک اس نے محبت و مودت سے چلو نہیں نہیں کی ہے۔" ۵۳ خوشگو نے لکھا ہے کہ پہلے طرزِ صائب میں دیوان مرتب کیا اور اس کے بعد میرزا رضی دالٹ کے طرز میں شاعری کی۔ فارسی دیوان تقریباً دس ہزار اشعار پر مشتمل تھا۔ "اس کی طرح کا معنی تلاش اور خوش بیان شاعر موجودہ وقت میں کمیاب ہے۔" ۵۴ آرزو نے لکھا ہے کہ "غیر شعر و الشا میں اس کی بہت سی کتابیں ہیں۔" ۵۵ لیکن کتابوں کی تفصیل نہیں دی۔ لچھی لرائٹ شفیل نے لکھا ہے کہ "اس کی فارسی شاعری کہ بہت مٹھاس رکھتی ہے، عوام و خواص کی زبان پر جاری ہے۔" ۵۶ غلص کی شہرت کے دو اسباب تھے۔ ایک ان کی خاندانی وجاہت اور دربار سے وابستگی اور دوسرے فارسی دانی، شاعری و انشا پردازی۔ ان کی تصانیف نثر سے جہاں اس دور کے حالات و واقعات پر روشنی پڑتی ہے وہاں تاریخ کے وہ گوشے بھی سامنے آتے ہیں جو عام طور پر گتیب تاریخ میں نہیں ملتے۔ غلص کی تصانیف یہ ہیں :

(۱) کارنامہ عشق ۵۷ (ج ۱/۵۱۱۳۴ - ۳۲/۱۷۳۱ع) ، اس میں شاہزادہ گوہر اور ملکہ مملوکات کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے ۔

(۲) وقعات (۱/۵۱۱۳۹ - ۳۷/۱۷۳۶ع) - اس مجموعے میں ۳۵ خطوط شامل ہیں جن میں سے ۸ آرزو کے نام ، تین وزیر اعظم قمر الدین اعتماد الدولہ کے نام ، دو شرف الدین علی پیام کے نام اور ایک ایک فقیر اللہ آفریں لاہوری ، پد یار ، تزیابش خان امید وغیرہ کے نام ہیں ۔

(۳) گلستہ اسرار ۵۸ ، اس میں وہ خطوط شامل ہیں جو نادر شاہ نے مولے دار کابل کو بھیجے اور مولے دار کابل نے تعمیل حکم کے لیے غلصہ کو بھیج دیے ۔

(۴) ہنگامہ عشق (۱/۵۱۱۵۲ - ۴۰/۱۷۳۹ع) ، اس میں ملک پد جانسی کی ہمسایوں کے اس قصہ کو ، جو کنور سندر سین اور رانی چندر پرہیا کی داستان عشق پر مشتمل ہے ، غلصہ نے اپنی مشوری کا موضوع بنایا ہے ۔

(۵) مرآۃ الاصطلاح (۵/۱۱۵۸/۱۷۳۵ع) ، اس میں غلصہ نے ان تازہ فارسی اصطلاحات و معاشرت کی تشریح کی ہے جو قدیم فارسی لغات میں نہیں ملتے ۔ اس میں دلچسپ واقعات اور حکایات و اقوال بھی دوران تشریح درج کر دیے گئے ہیں اور کہیں کہیں فارسی الفاظ و اصطلاحات کے اردو مترادفات بھی دیے گئے ہیں ۔ اس میں معاشرتی و تاریخی واقعات ، سوانحی اشارے ، ادبی لکھنے ، رسوم و رواج اور مفید معلومات بھی جایا ملتی ہیں ۔ ”یہ کتاب نہ ہونے تو غلصہ کے بعض معاصر شعرا کے متعلق ایک حرف بھی لکھنا دشوار تھا ۔“ ۵۹

(۶) چہستان (۱/۵۱۱۵۹/۱۷۳۶ع) ، اس میں زیادہ تر وہ حکایات و اقوال درج ہیں جو ”مرآۃ الاصطلاح“ اور ”وقائع بدائع“ میں آچکی ہیں ۔

(۷) وقائع بدائع ۶۰ اس میں ایسے اہم تاریخی و معاشرتی حالات درج ہیں جو اور کہیں نہیں ملتے ۔ اس میں جو کچھ لکھا گیا ہے ، غلصہ ان کا معنی شاید ہے ۔ اس میں وہ حصہ خاص طور پر قابل ذکر ہے جس میں نادر شاہ کے حملے اور قیامِ دہلی کا ذکر ہے ۔ اس سے برہان الملک سعادت خان کی وہ سازش بھی سامنے آئی ہے جو اس نے نظام الملک اور بادشاہ کے خلاف نادر شاہ سے مل کر کی تھی ۔

(۸) دیوان فارسی مع رباعیات ، اس کی تاریخ کتابت ۱۱۵۷/۱۷۳۳ع ہے

اور اس کا ایک نسخہ انڈیا آفس لائبریری میں موجود ہے ۔

(۹) سفر نامہ ، صفر ۱۱۵۸ھ/ ۲۷ فروری ۱۷۴۵ء کو جد شاہ نے نواب سید علی محمد خان پٹانہ کے خلاف اعلان جنگ کر کے بن گڑھ پر حملہ کیا ۔ یہ جد شاہ کی آخری لشکر کشی تھی جس میں وہ خود شریک تھا ۔ غلص نے اس سفر و جنگ کا روزنامہ لکھا ہے ۔ اس سے حالات سفر کے ساتھ ساتھ اسرا کی باہمی آویزشوں ، ریشہ دوالیوں کی داستان اور سیاسی صورت حال بھی سامنے آتی ہے ۔

(۱۰) پری خانہ ، (۱۱۳۴ھ/ ۳۲ - ۱۷۴۱ء) غلص کو خطاطی و مصوری کا بھی شوق تھا ۔ ”پری خانہ“ خطاطی و مصوری کا مربع ہے جس کا دیباچہ غلص نے لکھا ہے ۔ یہ وہی مربع ہے جس کے بارے میں خوشگو نے لکھا ہے کہ ”اس خوبی کا کوئی دیباچہ نظر سے نہیں گزرا“ ۶۱ اور غلص کے وہ تین شعر بھی دے دیے ہیں جو ”برسر تصویرے“ اس نے لکھے ہیں ۔

غلص کی شخصیت اور اس کے فن کو ایک ساتھ دیکھا جائے تو وہ ایک ایسا وضع دار ، شریف النفس اور سہل و روانی انسان نظر آتا ہے جو تہذیب و معاشرت کے مقررہ راستوں پر سلجھے سے چلنے کی صلاحیت رکھتا ہے ۔ اس کی نثری تصانیف کی اہمیت یہ ہے کہ ان سے اس دور کے تاریخی ، سیاسی و معاشرتی حالات و کوائف سامنے آتے ہیں ۔ اردو ادب کی تاریخ میں اس کی اہمیت یہ ہے کہ فارسی کا اتنا پرداز و مہر گو شاعر اور صاحب اقتدار ہونے کے باوجود اس نے ریختہ میں شاعری کر کے اس دور کے ریختہ گوہروں میں اعتبار پیدا کیا ۔ مولانا امتیاز علی عروسی نے کلیات نظم فارسی سے غلص کا وہ اردو کلام مرتب کیا ہے جو ”اشعار ریختہ کہ کبھی کبھی تفریح طبع کے طور پر کہنے میں آئے ہیں“ ۶۲ کے تحت غلص نے کلیات فارسی کے آخر میں جمع کر دیا تھا ۔ غلص نے اپنے فارسی و اردو اشعار کا ایک انتخاب بھی کیا تھا جو خدا بخش لائبریری پٹنہ میں محفوظ ہے ۔ اس انتخاب میں اردو کے منتخب اشعار کی تعداد ۴۱ ہے ۔ ۲۰ اشعار تو وہ ہیں جو رام پور کے نسخے میں ملتے ہیں اور ایک شعر ایسا ہے جو صرف اس ”انتخاب“ میں ہے ۔ غلص کے کل اشعار کی تعداد ۴۲ ہے ۔ غلص کے رنگ سخن کو دیکھنے کے لیے یہ غزل پڑھیے :

کریں گے نصیر گل سے دھوم ، آشنا ہے باغبان اپنا
قدیمی صاحب اپنا ، مشفق اپنا ، سہراں اپنا

خدا سے تک تو ڈر شیریں ، خبر لے اس بھارت کی
 گہرا فرہاد نے تیشے سے سر لوہو لہاں اپنا
 ہوا کی کچھ طرح ہے اور گل نے رنگ بدلا ہے
 اٹھا لے اس چمن میں عندلیب اب آشیان اپنا
 بھرا ہے درد مندی کا دھواں اس کے دماغ ابلو
 دکھایا چاہیے لالہ کوں داغِ خوب چٹکا اپنا
 غزالاں بچہ چرچا ہے توے مڑگن و ابرو کا
 سے بھی تک دکھایو اے میاں ترکش کجاں اپنا
 اور پھر یہ چند شعر دیکھیے :

چشمِ دلہالہ دار پیارے کی من ہرن ہیں ہرن سارے کی
 زلف پٹھے منے چہالہ کیا ہم سے بھی بیچ اے سارے کی
 جنوب پیدا کر اے دل ، عقل اگر ہے
 ہمار آئی دوائے ، کچھ خبر ہے ؟
 خلقِ کوں تشنگی دیدارِ تیرہ گل کی جالی ہے
 عرق سے لبِ تری چلو ذقت گویا گلابی ہے
 مل کے اون مڑگن نے ابرو سوں کیا دل کو تف
 مسجد جامع میں گویا ہو رہی ہے جنگِ صف
 دھوم آنے کی کس کی گلشن منے بڑی ہے
 ہاتھ اور گچھے کا پیالہ ترکش لیے کھڑی ہے

مشک کا دل ختن میں ڈولا ہے بیچ زلفان کا کس نے کھولا ہے
 ہے ہوا میں پتنگ اس گل کا ہا ہری کا اڑت کھٹولا ہے
 صبا ہوں عرض کر ان لالٹی زلفوں کی خدمت میں
 پہلا ہے یا برا ہے ، دل دوانا بھر سمھارا ہے
 چھپا مت آتی ہے توں صبا اس گل کے گوجے میں
 بیان بارے تو کر کس حال میں غلصہ پارا ہے

غلصہ کے اردو کلام میں کوئی خاص بات نہیں ہے ۔ اس کے زبان و بیان
 ایام گویوں سے ملتے جلتے ہیں جن پر ولی کی شاعری اور زبان و بیان کا گہرا
 اثر تھا لیکن تقویر طبع کے بوجود سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے ۔ رشتہ میں بھی
 غلصہ وہی علامات و اشارات مثلاً فصلِ گل ، باغبان ، چمن ، عندلیب ، گلشن ،
 ترکش ، فرہاد ، تیشہ ، لہو ، مڑگن ، ابرو ، ترکش ، کجاں ، چشم ، جنوں ،

دل ، عقل ، ہمار ، خط ، لب ، زلف ، نفس ، مشک ، حسا ، صبا ، کھوجہ ، داغ ،
دوانہ استعمال کرتا ہے جو اس کی فارسی شاعری میں ملتی ہیں ۔ اس کے موضوعات
بھی وہی ہیں ۔ مخلص اور اس کا فن اسی دور کے پروردہ ہیں ۔ وہ اسی تہذیب کا
حصہ ہے اور بالکل اسی جیسا رہتا چاہتا ہے ۔ یہی مخلص کی قوت ہے اور تخلیقی
سطح پر ہیں اس کی کمزوری بھی ۔ لیکن ٹیک چند ہمار کی وضاحت میں ہمیں چندے
کی گھٹک اور احساس کی گرمی سی محسوس ہوتی ہے ۔

لالہ ٹیک چند ہمار دہلوی ۱۰۹۹ھ - ۱۱۸۰ھ (۱۶۸۷-۱۶۸۷-۱۶۸۷-۱۶۸۷ ع)
بھی بنیادی طور پر فارسی زبان کے عالم و شاعر اور آرزو کے شاعر تھے ۔ ان
کی مشہور زمانہ لغت ”ہمار عجم“ فارسی زبان کی اہم و مستند لغت ہے ۔ فارسی
زبان اور اس کے استعمال الفاظ پر ہمار کی گہری نظر تھی ۔ ۶۳ انہوں نے بطور
مباحث ایران کا سفر بھی کیا تھا ۔ ۶۴ منشی دیہی پرشاد ہاشمی نے لکھا ہے کہ

تہ ۔ ہمار کے متین ولادت و وفات نہیں ملے لیکن وہ اشارات جو خود ہمار نے
”ہمار عجم“ میں دے دی ہیں ان سے ان دونوں متین کا تعین ہو سکتا ہے ۔
ہمار عجم ۲۰ سال کی مسلسل محنت کے بعد ۱۱۵۲ھ / ۱۷۳۹-۱۷۴۰ ع میں
مکمل ہوئی ۔ ”بادگار قنبر ہمار“ اس کا مادہ تاریخ ہے ۔ جیسا کہ خود
”ہمار عجم“ کے دیباچے (ص ۲) جلد اول ، مطبع سراجی پد معادت علی خان
۱۸۶۹ ع) میں لکھا ہے کہ ”خاکسار نے اعتبار ہمار کہ اس نیازمند کو
آغاز شعور سے اس وقت تک کہ عمر طبعی ۵۴ سال ہو چکی ہے ۔“ گویا
۱۱۵۲ھ میں ہمار کی عمر ۵۴ سال تھی ۔ اس طرح سال پیدائش ۱۰۹۹ھ بنتا
ہے ۔ ۱۱۵۲ھ کے بعد بھی ہمار مسلسل ”ہمار عجم“ میں ترمیم و تصحیح
کرتے رہے اور جیسا کہ ”ہمار عجم“ کے خاتمے سے معلوم ہوتا ہے ، انہوں
نے اسے سات بار صاف کیا اور انہوں نے بار بار صاف گھڑا چاہتے تھے کہ قوی
نے ضعف پیری کی وجہ سے جواب دے دیا ۔ آخری وقت میں ان کے شاگرد
الفرس نے یہ آخری اور ساتواں مسودہ کچھ اور کتابوں کے ساتھ
ٹیک چند ہمار سے حاصل کر لیا (ہمار عجم ، جلد دوم ، ص ۸۰۳) اور ۱۱۸۲ھ /
۱۷۶۸-۱۷۶۹ ع میں اس کی نقل تیار کی ۔ اگر نقل کرنے میں اسے دو سال کا
عرصہ بھی لگا جو دونوں جانوں کی ضخامت کو دیکھتے ہوئے کچھ زیادہ
نہیں ہے تو ہمار کا سال وفات ۱۱۸۰ھ / ۱۷۶۶-۱۷۶۷ ع متعین کیا جا سکتا
ہے ۔ (ج ۰ ج)

ہمارے عجم ، جواہر الحروف ، ابطال ضرورت ، فوائد المصادر ، ہمارے بوستان ان کی تصانیف ہیں ۶۵۔ ڈاکٹر عبداللہ نے ان کی ایک اور تصنیف ”جواہر الترکیب“ کا نام لیا ہے ۶۶۔ وہ فارسی کے اچھے شاعر تھے لیکن لغت نویس کی حیثیت سے ان کی شہرت ایسی پہلی کہ ان کی شاعرانہ حیثیت دب کر رہ گئی ۔ ان کا فارسی کلام سوائے چند تذکروں کے کہیں نہیں ملتا اور اردو کلام بھی صرف وہی ہے جو تذکروں میں محفوظ رہ گیا ہے ۔ ہمارے اردو کلام کو دیکھ کر ایک لہجے کا احساس ہوتا ہے ۔ انہی زبان و بیان پر مخلص کے مقابلے میں کہیں زیادہ قدرت حاصل ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

کرے وہ سلطنت ، یہ عشق میں شیریں کے سر دیوے
تکلیف پر طرف خسرو کو کیا فرہاد سے نسبت
کہنے ہیں عندلیب گرفتار مجھ کو دیکھ
امید چھوٹنے کی نہیں اس ہمارے بیچ
دل ہمارا لے کے کیوں الٹا کرتے ہو سجن
گھس سے یہ سبکھے ہو تم لے کر مُکر جانے کی طرح
وہی یک زبان ہے جس کو ہم تم تار کہتے ہیں
کہیں تسبیح کا رشتہ ، کہیں زئثار کہتے ہیں
اگر جلوہ نہیں ہے کفر کا اسلام میں ظاہر
سلیاق کے خط کو دیکھ کیوں زئثار کہتے ہیں
نہیں اس شوخ سا رنگیں ادا کی
اگر رنگیں ہوا تو کیا ہوا گل
کیا ہے عشق کی رہ بیچ یا برہنہ ہمار
تمام دشت ہے ہرغار دیکھیے کیا ہو
لارے چا و لطف بے موقع
دلبروں کی ادا ہے کیا کیا کچھ
گوئی کسی ساتھ نصیر گل میں دل کو ہرچاویے
نہ ساقی ہے ، نہ شاعر ہے ، نہ مطرب ہے ، نہ ہدم ہے
ہمیں واعظ ڈراتا کیوں ہے دوزخ کے عذابوں سے
معاصی گو ہمارے پیش ہوں کچھ مغفرت کم ہے
نہیں معلوم کیا حکمت ہے شیخ اس آفرینش میں
ہمیں ایسا خرابائی کیا ، مجھ کوں مساجاتی

ہمارے کلام میں فارسی روایتِ غزل کے واضح اثرات نظر آتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ اردو بن بھی نمایاں ہے اور میں اردو بن ان کے ہاں ایک لہجے کو جنم دے رہا ہے۔ یہ وہ دور ہے کہ ہر طرف ایہام گوئی کا چرچا ہے۔ ہمارے ہاں بھی یہ رنگِ شاعری مٹا ہے :

اسی درگاہ سے حاجت روا ہوتی ہے عالم کی
جہاں دیتے ہو بن مانگے فضولی ہے طلب لالا
منظور سیرِ لالہ جو ہو اس چار بیچ
بھولا ہے خوب دیکھ دلِ داغ دار بیچ
گنجان نے ماہِ معبر میں گہِ سلطنت کری
گم ہی کوئی عزیز ہوا ، ہو وطن کے بیچ

ہمارے ہاں زبان و بیان صاف ہیں۔ لفظوں کو موقع و محل کے مطابق برتنے کا سلیقہ بھی ہے۔ زبان کی یہ صورت ان شعرا کے ہاں نظر آتی ہے جن کی بنیادی زبان اردو ہے ، اسی لیے جب ہم ہمارے کلام کا مقابلہ قزلباش خاں امید یا غلص سے کرتے ہیں تو ہمیں ہمارے کلام میں قدرتِ اظہار اور رچاوت کا احساس ہوتا ہے۔ ان کی زبان آرزو کی زبان جیسی ہے۔

خانہٴ دوران ، لوہب ذوالقدر درگاہِ علی خان درگاہ ۱۱۲۲ھ - ۱۱۸۰ھ (۱۷۱۰ - ۱۷۶۶ء) ان شعرا میں ہیں جنہوں نے نہ صرف فارسی و اردو دونوں زبانوں میں شاعری کی بلکہ ایک ایسی قابل ذکر تصنیف بھی یادگار چھوڑی جو پند شاہی دور کی تہذیبی و معاشرتی صورتِ حال پر روشنی ڈالتی ہے۔ ”سرتعہ دہلی“ اس دور کی روح اور اس کے مزاج کی ترجمانی کرتی ہے۔ اس کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس وقت معاشرے اور فرد کے محبوب مشغلے کیا تھے۔ مزاروں پر لوگ جانے لگے تو وہاں کیا ہوتا تھا۔ عیش پرستی ، بزم آرائی ، رنگین مزاہب ، لغتہ سرائی ، میرزائیت ، سے لوشی ، رقص و سرود ، اسرد پرستی ، خشت بازی میں بادشاہ و امرا سے لے کر عوام تک ملوث تھے۔ سرتعہ دہلی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں گن گن کن بزرگوں کے مزاروں پر عرس ہوتا تھا اور وہاں کیا کل کھاتے تھے۔ کون سے صوفیا معاشرے میں عزت کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے ، کون سی طوائفیں اور ڈومیاں تھیں جن کی ادائے دلفریب پر سارا معاشرہ لہلہا تھا۔ بازاروں کا کیا حال تھا اور وہاں کس قسم کی اشیا فروخت ہوتی تھیں۔ کون کون سے شعرا دائرِ سخن دے رہے تھے۔ اس کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ معاشرہ اپنا توازن کھو کر

ہنگ رہا ہو گیا تھا اور بے اخلاقی لوگ، جو اعلیٰ صفات سے عاری تھے، بادشاہ اور اس کے کبار کی شکل میں اعلیٰ منصبوں پر فائز تھے۔ مرقع دہلی ایک عینی شاہد کا روزنامہ ہے جس میں وہ سب کچھ درج کر دیا گیا ہے جو اس نے اپنی آنکھ سے دیکھا۔ درگاہ قلی خان جوانی میں نظام الملک آصف جاہ کے ہمراہ ۱۱۵۱ھ/۳۹ - ۱۷۳۸ع میں دکن سے دلی آئے۔ لادر شاہ کے حملے کے وقت وہ دہلی میں موجود تھے۔ لادر شاہ کے حملے اور قتل عام کے بعد جو کچھ ملک و قوم پر گزری اس کا اثر ہند شاہ پر بہ بڑا گہرا اس نے ساز و نوا کو یکم قلم موقوف کر دیا۔ ”سوانح لادر شاہی سے بادشاہ دین پناہ کا مزاج ساز و نوا سے منحرف ہو گیا اور ارباب نقد کو بالکل موقوف کر دیا۔“ ۶۸ مرقع دہلی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں ریشہ کا رواج عام ہو گیا تھا۔ مثبت کہنے میں جاوید خان، ۶۹ مرنیہ گوئی میں مسکین، حزین اور غمگین شہرت رکھتے تھے۔ ۷۰ ہند نعم ریشہ میں ایسی شاعری گزرتا تھا جیسے فارسیاں فارسی میں گزرتے تھے۔ ۷۱ عنوانوں میں فارسی اور ریشہ کے اشعار ساتھ ساتھ بڑے جاتے تھے۔ خود مرقع دہلی کا مصنف فارسی اثر میں اپنی بات کے اظہار کے لیے اردو الفاظ و مرکبات کا سہارا لیتا ہے، مثلاً ”اور ہمیں محفل چہل چہل ڈھاڑے وارد شدہ بود۔“ ۷۲

اسد خان اورنگ آبادی نے درگاہ کے یہ نین شعر اپنے تذکرے میں درج

کہے ہیں: ۷۳

بغیر اس کے کہو کون شاہ مرداں ہے

خدا نے سیف دیا اور رسول نے دختر

مرنیے کے دو شعر یہ ہیں:

پکھراج غم سے زرد، زمرہ ہے زہر نوش

موتی کے دل میں چھید ہے، لہلہ سیاہ بوش

اس دیکھ سے آتش دل یا قوت ہے خسوش

مرجاں لہو و لعل بدخشاں لہو لہو

پہلا شعر درگاہ کے اس قصیدے کا ہے جو مثبت میں لکھا گیا تھا۔ یہ قصیدہ کسی ایسے سفر کے دوران لکھا گیا جو درگاہ کو ”ہلائے لاکھانی“ کے طوفان پر پیش آیا تھا۔ حالات خراب تھے، قحط و قلت نے ایسی صورت پیدا کر دی تھی کہ جنس جواہرات کے مول بک رہی تھی اور درگاہ کو کسی ایسی جنگ سے واسطہ تھا جس میں نہ فتح ہوتی تھی نہ شکست۔ گولہ توپ اور صاعقے ہان

کے ہر وقت کے شور سے کان بھٹے جاتے تھے ۔ درگاہ اس تردد میں تھی کہ آنکھ لگ گئی ۔ خواب میں ایک ”ہیر نورانی“ کو دیکھا جنہوں نے :

کہا کہال عنایت سے کہا ہے فکر بھری
ہے تیرے کام کا حامی امامِ جن* و پسر
فہ سریر گسرامت ، اسیر کل اسیر
ولہ حضرت مولوی وصیر بیخبر

ان کے بعد حضرت علی کی مدح میں ۱۸ اشعار لکھے ہیں ۔ اس قصیدے کا ابتدائی حصہ اس لیے قابل ذکر ہے کہ اس سے اس دور کے معاشرتی و تمدنی حالات پر روشنی پڑتی ہے :

اسیر پنچہ* تعذیب صامت و لاطق
عسریق لجمہ* تخریب ہے گا سب لشکر
نہب ہے فتنہ* بازار پر التاج کی جنس
نہ غلہ بلکہ سیہی نقد و جنس ہے کمتر
گیہوں کی جنس ہے ذالبا مثل آدم خوب
مثال بہت نظر آتی نہیں ہے اب تنور
مگر ذخیرہ کیا ہوئے ماش غوروں نے
ہے دال ان کی رکاکت یہ باکیال ہنر
ہوا ہے قحط سے دیکھو دو ہاجرہ عالم
نہیں ہے بہت اک جو کسی میں ہل کمتر
نظر بچا کے نکلتے نہ ہوویں قرب و جوار
فقیر و مائل و محتاج لوگر و چاکر
جوار رحمت حق میں ہوئے ہیں سب غربا
گھیس جوار جوار از رجوع جوع ہر
نمی فقیر سیہی مبتلا سرخ سرخ
دھیان ہوش نہیں ہے کسی میں سب مضطر
انکل گیا ہے رئیسوں کا بھی پلنگھن اب
تلاش دال اڑاتے ہیں دوڑتے گھر گھر
غرب حال ہوا ہے دواب بیجا سب
زیون و سمتہ و مجروح ، لنگ اوو لاسر

ہوا ہے رتل و السی کا لیل گھی کے عوض
 بجائے روغن ہادام ہے گا لیل گرور
 نہ دیکھی خواب میں دیکھی کسی نے ترکاری
 چنے کا ساگ کبھو اور گرور کبھو کاجور
 ہوا ہے لفظ ہے سب ذی حیات کو ہوکا
 بشر کو جوع ہتر اور ہتر کو جوع شتر
 غرضکہ سلت مصیبت میں ہیں وضع و شریف
 غنی فقیر سبھی احتیاج سبب مضطر
 تمام روز کسر بستہ سب غنی و ذی
 ہے زہر ہار دواب غریب شام و سحر
 رہی وقت ہے تمام فقیر درہمہ وقت
 اسان طسوطی نے نطق طائر ہے ہر
 ہوئی ہے خلق پہ کیا شاق مرجعیت غیر
 ہزار حیف مسحاصفت ہیں تاج خر

اس ٹعیدے کے زبان و بیان اتنے صاف ہیں کہ یہ دور حودا و میر کا نمونہ
 شاعری معلوم ہوتا ہے۔ فارسی لڑا کتب کا چاؤ، الفاظ کا دروہست، لہجے کی
 گرمی اور خلوص پڑھنے والے کو متاثر کرتے ہیں۔ اس پر فارسی ٹعیدے کی
 روایت کا اثر نمایاں ہے۔ اردو زبان کے ذکئی روپ کے بجائے اس میں شال کی
 جدید زبان اور دوزرہ استعمال ہوا ہے۔ یہ ٹعیدہ منقبت میں لکھا گیا ہے لیکن
 اس میں شہر آشوب کا مزاج رنگ بھر رہا ہے۔ یہ ٹعیدہ اس دور کے فارسی کے
 ایک رختہ گو کا قابل ذکر نمونہ ہے۔

میر غلام علی آزاد ہنگراسی ۱۱۱۶ھ - ۱۲۰۰ھ (۱۷۸۶-۱۷۸۰ء)
 جن کے شاگرد سارے برعظیم میں پہلے ہوئے تھے اور جن کے علم و فضل کی
 دھوم مچی ہوئی تھی، بنیادی طور پر فارسی و عربی کے شاعر و عالم تھے۔
 ان کا اردو کلام اتنا کم ملتا ہے کہ ان کی شاعری کے بارے میں کوئی رائے
 نہیں دی جا سکتی۔ آزاد ہنگراسی نے اپنے حالات زندگی نہ صرف 'سرو آزاد' اور
 دوسری تصانیف میں خود لکھے ہیں بلکہ کم و بیش پر فارسی تذکرے میں،
 جو ان کی زندگی یا وفات کے بعد لکھا گیا، ان کے حالات درج ہیں۔ ان کے
 شاگرد مینا اور تنگ آبادی نے 'گل عجائب' میں لکھا ہے کہ "جو اشعار ان کے
 دیوان نصیح البیان سے انتخاب ہوئے، اس سیرگمہ کے لافزین کے سامنے پیش کیے

جاتے ہیں۔ ۷۹ اور آزاد بلگرامی کے یہ دو شعر دے دیے ہیں :

باغ میں جانا ہے میرا کام کا
شوق ہے مجھ کو گلی جام کا
کہوں گیا اُس کی بے پروائیوں سے دل پریشان ہے
نہ آیا ایک دم مجھ پاس جس کا نام جانا ہے

سنا اور لنگ آبادی کے اس بیان سے پتا چلتا ہے کہ آزاد بلگرامی نے اپنا اردو دیوان بھی ترتیب دیا تھا۔ اس امر کی تصدیق گم وہ اردو میں بھی شاعری کرتے تھے، تین اور ذرائع سے بھی ہوتی ہے۔ خان آرزو نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ آزاد بلگرامی نے ”قصیدہ عربی اور ایک ہندی غزل کے ساتھ جواب بھیجا۔“ ۷۷ حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ”پہلے بھی بڑے شوق کے ساتھ ہندی میں جواب لکھا تھا۔“ ۷۸ ایک اور جگہ لکھا ہے کہ ”ایک روز خان مغفور آرزو مرحوم کے مکان پر جانے کا اتفاق ہوا۔ ان ایام میں ان کی ہندی مع تین جزو اقل کی اور ایک لالیف میں، جس کا نام انتخاب حاکم ہے شامل کر لی۔“ ۷۹ صغیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ ”حضرت آزاد اگرچہ عربی فارسی کے شاعر مسلم الثبوت تھے مگر حسد رواج زمانہ پہلے کبھی کبھی بھاکا میں بھی کچھ کہہ لئے تھے۔ چنانچہ سید علی مصطفیٰ خف سید نور الہدی کی ”تاریخ میلاد“ میں ایک قطعہ فارسی میں فرمایا ہے۔ اُس کے آخر میں ایک شعر عربی اور ایک شعر بھاکا میں بھی لکھا ہے۔ وہ یہ ہے :

بھلی لاریکھ ہندی سوں بکھائی رہے آئند سوں یہ پتر گیانی
اور گبھی کبھی حسد رواج زمانہ اردو میں بھی فرمایا ہے۔ چنانچہ ایک شعر تذکرہ ”سخن شعرا“ میں لکھا ہے :

گیا دھواں دھار اوس سی سے اوس کے بے تحریک

دل چسپوں کا بسہ ہے دود آہ داسن گبر لب ۸۰

ان شواہد کے بعد مقبول صدائی کا یہ کہنا گم ”آزاد ہندی یا ہندوستانی میں شعر نہیں کہتے تھے، وہ اس کو اپنے مراتب عالی سے ہست و دون سمجھتے تھے“ ۸۱ گسی طرح صحیح نہیں ہے۔

آزاد بلگرامی، جنہوں نے تقریباً پوری بارہویں صدی ہجری اپنی آنکھ سے دیکھی تھی، علم و فضل کے اعتبار سے اس صدی کی ایک عظیم شخصیت تھے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ”ان کی عربی گز دوسرے فنون پر ترجیح حاصل ہے۔ ان کی عربی تصانیف عرب سے یمن تک پہنچ چکی ہیں اور نصحا و بلقا میں مقبول

ہیں۔ ۸۲۰ء عربی میں انھوں نے دو دیوان یادگار چھوڑے۔ دیوان فارسی کے علاوہ "المجملۃ السیارة" میں سات دیوان شامل ہیں جن میں ۵۱۱۷ء تا ۵۱۱۹ء (۶۶-۱۷۶۵ء تا ۱۷۸۰ء) کا کلام شامل ہے۔ بہت سے اردو شعرا ان کے شاگرد تھے۔ آج ان کی اہمیت ان کے تذکروں مائثر الکرام (۵۱۱۶ء/۵۵۳-۵۵۴ء) سرور آزاد (۵۱۱۶ء)، عزائمہ عامرہ (۵۱۱۶ء/۵۵۳-۱۷۵۴ء) کی وجہ سے ہے جو مستند مآخذ کا درجہ رکھتے ہیں۔ ایک اور کتاب نواب مصمم الدولہ شاہنواز خان کی "مائثر الامراء" ہے۔ اس کتاب کے مصنف تو شاہنواز خان ہیں لیکن ۵۱۱۷ء/۵۵۸-۱۷۵۷ء میں وہ ایک چنگ میں کام آئے اور ان کا گھر بار بھی لٹ گیا۔ اسی لوٹ میں "مائثر الامراء" کا مسودہ بھی منتشر ہو گیا۔ آزاد بلگرامی نے ان بکھرے ہوئے اوراق کو یکجا کیا اور جو حصے ضائع ہو گئے تھے انھیں دوبارہ لکھ کر از سر نو مرتب کیا۔ آج یہ کتاب بھی ایک بنیادی مآخذ کا درجہ رکھتی ہے۔

انھارویں صدی عیسوی میں اردو فارسی کی جگہ ضرور لی رہی تھی لیکن اثر کے اعتبار سے فارسی زبان و ادب کی اہمیت باقی تھی اور نئے اردو شعرا و ادبا اسی ادب سے فیض حاصل کر رہے تھے۔ دنیا کے ہر ادب میں جب ایک زبان کی جگہ دوسری زبان لیتی ہے تو ہمیشہ یہی عمل ہوتا ہے۔ انگلستان میں جب انگریزی نے فرانسیسی کی جگہ لی تو چوسر اپنے اسالیب، انھار کے سالہوں، اصناف سخن و موضوعات کے لیے فرانسیسی ادب کو نمونہ بنا کر انگریزی زبان میں اپنی تخلیقات کو ایک صورت دیتا ہے۔ یہی کام آگے چل کر اسپنسر کرتا ہے۔ ایران میں فارسی نے عربی کی جگہ لی تو فارسیوں نے اسالیب، اصناف، موضوعات، محور و اوزان کو عربی سے لے کر اپنے ادب اور طرز احساس کا حصہ بنا لیا۔ اٹلی میں جب اطالوی زبان نے لاطینی کی جگہ لی اور دانٹے نے "طریہ" خداوندی" اطالوی زبان میں لکھی تو گھیا کہ اس نے لاطینی کے بجائے اطالوی زبان اس لیے استعمال کی ہے کہ "ان لوگوں کے علم میں اضافہ کرے جو اندھوں کی طرح یہ سمجھتے ہوئے گلیوں میں پھرتے ہیں کہ جو چیزیں واقعی ان کے سامنے ہیں، وہ ان کے پیچھے ہیں۔" ۸۳۰ء لیکن اس کے باوجود موضوعات، اسالیب اور اظہار کے بنیادی سانچے لاطینی زبان ہی سے حاصل تھے۔ یہی صورت رومیوں کے ساتھ اس وقت پیش آئی تھی جب انھوں نے یونانی کے بجائے لاطینی کو "طریہ" اظہار بنایا۔ انھوں نے بھی اپنے ادب کے چراغ کو یونانی ادب، اصناف، موضوعات اور اصولوں کے چراغ سے روشن کیا۔ ہورس نے کہا "پہرے دوستو! میں یہ

گہوں گا کہ آپ دن رات یونانی شاہکاروں اور نمونوں کا مطالعہ کریں۔ ۸۳۱ء میں صورت اٹھارویں صدی میں اردو زبان و ادب کے ساتھ پیش آئی۔ یہی صورت اس سے پہلے دکنی اردو ادب کو پیش آئی تھی۔ اسی لیے اس دور میں وہ تمام فارسی شعرا جو اردو میں صرف تغیر طبع کے لیے لکھ رہے تھے، خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ انہوں نے اس دور کے اردو شعرا اور ان کے فکر و احساس کو براہ راست متاثر کیا۔ فارسی شعرا اردو شاعروں کے لیے ایک نمونے کا درجہ رکھتے تھے اسی لیے اردو شاعری پر ان کا گہرا اثر پڑا ہے۔ ایہام گوئی کے بجائے عبدالغنی لبول کشمیری کی شاعری تھی۔ مثالیہ شاعری کے بجائے بیدل اور دوسرے فارسی شعرائے متاخرین کی شاعری تھی۔ تازہ گوئی کے بجائے خان آرزو اور سرزا مظہر کی فارسی شاعری تھی۔ اگر یہ فارسی گو شعرا اردو شعرا کے درمیان شاعری نہ کر رہے ہوتے تو اتنی جگہ میر، سودا اور درد جیسے شاعر پیدا نہیں ہو سکتے تھے۔ یہی وہ صورت حال تھی جس میں شاہ کشن نے ولی دکنی کو یہ مشورہ دیا تھا کہ ”یہ سب مضامین فارسی کہ اب تک کام میں نہیں آئے ہیں انہیں اپنے رجحان میں کام میں لاؤ۔“ ۸۵۱ء اور اسی ہی منظر میں اس کے معنی بھی سمجھ میں آ سکتے ہیں۔ یہ مشورہ تہذیب کے اسی موڑ پر دیا جا سکتا تھا اور اسی موڑ پر لبول بھی کیا جا سکتا تھا۔ سترہویں صدی میں یہ مشورہ بدلتا ہے معنی و بے اثر ہوتا۔ فارسی شعرا کی یہی اہمیت ہے کہ انہوں نے اردو شعرا کو راستہ دکھایا، انہیں اردو زبان میں شعر کہنے کے کٹر سکھائے، ان کی تربیت کی اور ان کے تخلیقی مسائل کو حل کرنے کے اردو شاعری کو فارسی شاعری کا نعم البدل بنا دیا۔ اس سے معاشرے کی وہ چہلیں ہوئی خواہش بھی پوری ہوگئی کہ وہ فارسی کو سینے سے لگائے رکھنا چاہتا تھا لیکن ساتھ ساتھ اظہار میں دشواری بھی محسوس کر رہا تھا اور اس عنوان ایرانیوں کے طعنے سننے کو بھی تیار نہ تھا۔ اس دور کی اردو شاعری نے اس معاشرے کی یہ خواہش بھی پوری کر دی۔ یہ وہ صورت حال تھی جس میں ولی دکنی کا اثر آگ کی طرح پھیل گیا۔

حواشی

- ۱۔ ”نزل غیب“ سے تاریخ ولادت برآمد ہوتی ہے۔ ”سفرۃ خوشگو“ ہندران داس خوشگو، ص ۳۱۳، پتہ چار ۱۹۵۹ء، ”ہنگو“، آن جان معنی آرزو دلت“ سے تاریخ ولادت نکلتی ہے۔ سرو آزاد: غلام علی آزاد ہنگراسی،

- ص ۲۳۱ ، مطبع رفاه عام لاہور ۱۹۱۳ع -
- ۲۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی ، ص ۳ ،
نفاثی پریس ہڈاہول ۱۹۴۲ع -
- ۳۔ نکات الشعرا : ص ۳ -
- ۴۔ ایضاً : ص ۳ -
- ۵۔ مجموعہ "نغز : حکیم ابوالقاسم میر قنوت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ،
ص ۲۳ ، ترقی اردو بورڈ دہلی ۱۹۷۳ع -
- ۶۔ مجمع النفاثی (قلسی) : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۳۷ ، خزونہ قومی
عجائب خانہ ، کراچی -
- ۷۔ نکات الشعرا : ص ۱۶ -
- ۸۔ غزلن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۳۲ ، ۳۳ ، ۳۸ ،
۱۳۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -
- ۹۔ مردم دہلہ : حاکم لاہوری ، ص ۸۰ ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، اورینٹل
کالج میگزین لاہور -
- ۱۰۔ اردو ذالۃ المعارف اسلامیہ (جلد اول) ص ۶۱ ، لاہور ۱۹۶۳ع -
- ۱۱۔ دائرہ سخن : سراج الدین علی خان آرزو ، مرتبہ سید محمد اکرم ، پیش گفتار
ص ۱۸ ، انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۳ع -
- ۱۲۔ ذکری میر : محمد تقی میر ، ص ۷۵ ، البین اردو پریس اورنگ آباد دکن
۱۹۲۸ع -
- ۱۳۔ سفینہ "خوشگو : ہندوین داس خوشگو ، ص ۳۲۰ ، ادارہ تحقیقات عربی و
فارسی ہشتہ چار ۱۹۵۹ع -
- ۱۴۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد بلکراسی ، ص ۲۴۷ ، مطبع دخانی رفاه عام لاہور
۱۹۱۳ع -
- ۱۵۔ مجمع النفاثی (قلسی) فرق ۸۶ ، خزونہ قومی عجائب خانہ کراچی -
- ۱۶۔ تذکرہ مجمع النفاثی (قلسی) ، آرزو ، فرق ۳۴ ب ، قومی عجائب خانہ
کراچی اور "دائرہ سخن" آرزو ، مرتبہ ڈاکٹر سید محمد اکرم ، ص ۱۸ ،
۱۹ ، انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۳ع -
- ۱۷۔ چراغ ہدایت : آرزو ، ص ۲ ، مطبوعہ علی بھائی شرف علی اینڈ کمپنی
پرائیویٹ لمیٹڈ بمبئی ۱۳۹۰ھ -
- ۱۸۔ لفظ ہساکھی کے ذیل میں اس سنہ کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ دیکھئے نوادر

الانفاظ : مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۹۶ ، انجمن ترقی اردو پاکستان
کراچی ۱۹۵۱ ع -

۱۹- اردو دائرہ معارف اسلامیہ (چند نول) ص ۶۵ ، لاہور ۱۹۶۳ ع - "شعر"
ڈاکٹر سید عبداللہ نے پنجاب یونیورسٹی لائبریری کے خطوط سے مرتب
کرنے اور نیشنل کالج میگزین میں قسط وار شائع کر دی ہے -
۲۰- اردو دائرہ معارف اسلامیہ (بہار اول) ، ص ۶۵ -

۲۱- مجمع النفائس کی وہ عبارت یہ ہے "رسالہ تنبیہ العارفين مشتمل بر اعتراضات
بر اشعار شیخ علی حوزی لرحیب - ہزار بیت" (قلمی) (ذوق ۳۳ ب)
غزلہ قومی عجائب خانہ کراچی -

۲۲- نوادر الانفاظ : آرزو ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ (الف) ص ۲۱۳ ، (ب)
ص ۲۳۸ ، (ج) ص ۳۳ ، (د) ص ۴۱ ، انجمن ترقی اردو پاکستان
کراچی ۱۹۵۱ ع -

۲۳- غرائب النفائس (قلمی) : انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
۲۴- نوادر الانفاظ : ص ۳ -

۲۵- مثنوی گدلم راؤ ہند راؤ : فخر دین نظامی ، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی ، شعر
نمبر ۶۲۵ ، ص ۵۵ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۳ ع -
۲۶- نوادر الانفاظ : ص ۲۰۴ -

۲۷- مباحث : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۵۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ ع -
۲۸- نوادر الانفاظ : ص ۲۳ - ۲۹- ایضاً : ص ۲۲۹ -

۳۰- ایضاً : ص ۵۱ و ۲۴۲ - ۳۱- داد سخن : ص ۷ -

۳۲- نوادر الانفاظ ، ص ۷۶ ، ص ۱۰۹ - ۳۳- ایضاً : ص ۲۱۴ -

۳۴- ایضاً : ص ۲۵۰ - ۳۵- ایضاً : ص ۳۰۶ -

۳۶- ایضاً : ص ۲۱۰ -

۳۷- مقدمہ نوادر الانفاظ : مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۳۶ -

۳۸- گلشن ہند : سرزا علی لطف ، ص ۲۱ و ۲۲ ، دارالاشاعت لاہور ۱۹۰۹ ع -

۳۹- مجسمہ نغز : قدرت اللہ قاسم ، ص ۳۳ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۴۳ ع -

۴۰- چرس : دلو کلان کہ گواں کشند - نوادر الانفاظ ۲۰۲ -

۴۱- سفینہ خوشگو : بندران داس خوشگو ، ص ۳۱۸ ، مرتبہ عطا کاکوی ،

ادارہ تحقیقات عربی و فارسی ہشتہ ہمار ۱۹۵۹ ع -

۴۲- ایضاً : ص ۳۳۱ - ۴۳- مردم دیدہ : ص ۵۷ -

- ۴۴۔ ایضاً : ص ۵۷ ، ۵۸ ۔
- ۴۵۔ دستور القصاحت : مید احمد علی پکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۱۵ ، ہندوستان پریس راسپور ۱۹۳۳ع ۔
- ۴۶۔ تذکرہ ریختہ گوہار : مید فتح علی حسینی گودیزی ، ص ۷ ، المبین ترقی اردو بورنگ آباد ۱۹۳۳ع ۔
- ۴۷۔ مجموعہ "نفر" : لدوت اللہ قاسم ، ص ۷ ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع ۔
- ۴۸۔ مرآۃ الاسطلاح لکھنے وقت غلص ۸/۱۱۵۶/۱۷۳۳ع میں اپنی عمر ۵۵ سال بتاتے ہیں جس سے ان کا سال پیدائش ۸/۱۱۱۱/۱۶۹۹ع متعین ہوتا ہے ۔
- دیپاچہ سفرنامہ " غلص" : ڈاکٹر مید اظہر علی ، ص ۷ ، ہندوستان پریس راسپور ۱۹۳۶ع ۔
- لشتر عشق (قلمی) : حسین قلی خان ، جلد دوم ، ورق ۳۲ ب ، خزونہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور میں سال ۱۱۶۳ھ درج ہے اور الفاظ یہ ہیں :
- "وفات غلص ہمارے لٹ الدم در سنہ یک ہزار و یک صد و شصت و چہار واقع شد ۔"
- ۴۹۔ سفرنامہ " غلص" : ص ۷ (دیپاچہ) ۔
- ۵۰۔ ایضاً : ص ۲۰ ۔
- ۵۱۔ ایضاً : ص ۲۳ ۔
- ۵۲۔ ۵۳۔ مجمع الثنائیں : آرزو (قلمی) ورق ۳۲۹ ب ، توسی عجائب خالہ کراچی پاکستان ۔
- ۵۴۔ سفینہ "خوشگو" : ص ۳۳۳ ۔ ۵۵۔ مجمع الثنائیں : ورق ۳۲۹ ب ۔
- ۵۶۔ چنستان شعرا : لچھیں لوان شفیق ، ص ۲۸۵ ، المبین ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ع ۔
- ۵۷۔ ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ : ڈاکٹر مید عبداللہ ، ص ۱۱۷ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۷ع ۔
- ۵۸۔ سفرنامہ " غلص" : دیپاچہ ص ۲۰ ۔
- ۵۹۔ سفرنامہ " غلص" : (دیپاچہ) ص ۳۴ ۔
- ۶۰۔ اقتباس وقائع بدائع ، مرتبہ مولوی محمد شفیع ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور ، شمارہ نومبر ۱۹۶۱ع تا نومبر ۱۹۵۰ع ۔
- ۶۱۔ سفینہ "خوشگو" : ص ۳۴۳ ۔
- ۶۲۔ اللہ رام غلص کے اردو شعر : امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۵۰ ۔ ۵۹ ۔

- معاصر حصہ اول ، پتہ ، چار ۔
- ۶۴۔ مجموعہ "نغمہ" : ص ۱۱۳ ، ۱۱۵ ۔
- ۶۵۔ گلشن ہند : ص ۶۳ ۔
- ۶۶۔ تذکرۃ آثار الشعراء ہندو : منشی دیوبی برصغیر ہند ، حصہ دوم ، ص ۲۲ ، مطبع رضوی دہلی ۱۸۸۵ ع ۔
- ۶۷۔ ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۱۶۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۷ ع ۔
- ۶۸۔ سرحد دہلی : درگاہ قلی خان (مقدمہ) ص ۱۱ و ۵۳ ۔ مطبع وسنتہ ندارد ۔
- ۶۸۔ ایضاً : ص ۸۰ ۔
- ۷۰۔ ایضاً (مقدمہ) ، ص ۵۱ ۔
- ۷۱۔ ایضاً : ص ۵۵ ۔
- ۷۲۔ ایضاً : ص ۶۰ ۔
- ۷۳۔ گل عجائب : امد خان ممنا اورنگ آبادی ، ص ۵۱ ، النہج ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۶ ع ۔
- ۷۴۔ آزاد ہنگرامی : عبدالرزاق قریشی ، ص ۶۵ ، معارف ۱ جلد ۸۹ ، اعظم گڑھ ، جنوری ۱۹۶۳ ع ۔ "آلہ غلام علی آزاد" سے سالہا وقت برآمد ہوتا ہے ، ص ۳۵ ۔
- ۷۵۔ "ترجمہ خود را در کتب تصنیف و تالیف تفصیلاً مرثوم ساختہ و در میان اموال و کتب کمال خود خوب پرداختہ" ۔ گل عجائب : امد اللہ خان ممنا اورنگ آبادی ، ص ۳ ، النہج ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۶ ع ۔
- ۷۶۔ ایضاً : ص ۳ ۔
- ۷۷۔ مجمع التفاسیر (قلبی) ، ص ۹ ، مخزوفہ موسی عجائب خالہ کراچی پاکستان ۔
- ۷۸۔ مردم دیدہ : ص ۳۳ ۔
- ۷۹۔ ایضاً : ص ۳۵ ۔
- ۸۰۔ جلوۂ حضر : (جلد اول) ، ص ۱۰۷ ، مطبع نور الانوار آرو ، ۱۳۰۲ھ ۔
- ۸۱۔ حیات جلیل (حصہ دوم) : سید مقبول احمد صدیقی ، ص ۱۷۵ ، ۱۷۶ ، ناشر رام ٹرائن لال آلہ آباد ۱۹۲۹ ع ۔
- ۸۲۔ عقد ثریا : ص ۹ ، النہج ترقی اردو اورنگ آباد ، ۱۹۳۳ ع ۔
- ۸۳۔ ارسطو سے اہلیک تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، (طبع دوم) ، ص ۲۲۲ ، نیشنل بک فاؤنڈیشن کراچی ۱۹۷۵ ع ۔
- ۸۴۔ ایضاً : ص ۲۳۰ ۔
- ۸۵۔ لکھت الشعراء : محمد تقی میر ، ص ۹۳ ، نفاس بریس ہدایوں ۱۹۳۲ ع ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۱۳۸ "این فن بی اعتبار را که ما اختیار کرده ایم اعتبار داده ."
- ص ۱۳۸ "هم استادان مضبوط بن ریخته هم شاگردان آن بی زکوارند ."
- ص ۱۵۲ "لغات مندرجه این کتاب دو قسم است . قسم اول الفاظیست که معنی آن مشکل بود و اکثر اهل هند بر آن اطلاع نداشتند . قسم دوم لغاتیست که معنی آن اگرچه معروف و معلوم بود لیکن در صحیح بودن آن از روزمره صحائے اهل زبان بعضی را تردد بهم رسیده چون برخی از فارسی گویند هند را تصرف گویند در زبان فارسی بسبب اختلاط زبان هندی دست و داده آوردن . . . پس این نسخه مفید است بر فارسی گویند هند را نه زبان دانان ایران و توران ."
- ص ۱۵۳ "اصول غیر مشهور و اشیای موقوفه و الفاظ غیر مانوسه معانی بین الاقام مذکوره را به عبارات واضح و اشارات لائق بیان نماید تا فائده آن عام و نفع آن تام باشد ."
- ص ۱۵۵ "همگی از فضائلی کامگار و علایق ناسد در هندوستان جنت نشان کتاب در فن لغت تالیف نموده مسمی به مخزن اللغات و لغات هندی که فارسی یا عربی یا ترکی آن زبان زد اهل دیار کمتر بود در آن با معانی آن معروف فرموده چون در بیان معانی الفاظ تسامی یا بعضی به نظر آمد ، لهذا نسخه درین باب بنام آورده ، چنانکه سهو و خطائے معلوم گردد انصاف بدان نموده و نیز آنچه به تنج ناقص این گهال دوست درآمد بر آن افزود ."
- ص ۱۵۶ "در رساله منظومه امیر خسرو چهره به معنی استر است و در لغتات هندوستان نیز همین است ."
- ص ۱۵۶ "الا ابوم هیچ کسی به دریافت توائقی زبان هندی و فارسی با آن همه کثرت اهل لغت چه فارسی و چه هندی و دیگر محققان به این فن مبتدا نه شد الا فقیر آرزو ."
- ص ۱۶۰ "مراتبه والا پیش از ریخته بالاتر است اما که که به تقریبی بنا بر

- تغیر طبع یک دولت از طبع غالبی سر می زد -"
- ص ۱۶۳ "دیوان خود را به دستش بردم که بنظر تعقیق و تأمل مطالعه نموده از حسن و تبحر آگاهی باید بخشید -"
- ص ۱۶۴ "سبب موزونیت طبع با آغاز حال تلاش نظم فارسی می کرد و از سراج الدین علی خان آرزو تخلص اصلاح می گرفت -"
- ص ۱۶۵ "همان آبرو و میان مضمون که بنام ریخته ایشان ریخته اند استیاض سخن باو دادند و زبان ریخته آرزو گرفته اند -"
- ص ۱۶۶ "کتاب خانه حاصل عمر من است -"
- ص ۱۶۷ "حسن اخلاق و آدمیت و وفایش تا گنج نوشته شد - باعث بودن تغییر آرزو در شاهجهان آباد دلی اخلاص اوست - از مدت می و سه سال تا الیوم سر رشته کمال محبت و مودت را از دست نداده -"
- ص ۱۶۸ "شاعری معنی تلاش خوش زبان مثل او درین جزو زمان گمیاپ است -"
- ص ۱۶۹ "در فن شعر و النسا کتب متعدده دارد -"
- ص ۱۶۹ "شعر فارسی که خیلی عزیمت دارد برالسنه عوام و خواص جاری است -"
- ص ۱۶۹ "بخوبی آن هیچ دیباچه نظری نیامده -"
- ص ۱۶۹ "اشعار ریخته که کله بنا بر تفرج طبع گفته می شود -"
- ص ۱۶۸ "خاکسار به اعتبار چارگه این نیازمند را از بدو شعور تا این زمان که سال پنجاه و سوم از عمر طبعی است -"
- ص ۱۷۱ "از سواخ قادر شاهی مزاج پادشاه دین پناه از استماع ساز و لوا الحراف ورزیده و ارباب نفس را یک قلم موقوف گردیده -"
- ص ۱۷۲ "اشعاریکه از دیوان فصیح البیان او انقطاع و اقتباس یافته ، بر نظار گران این سیرگه چنین عرض می شود -"
- ص ۱۷۳ "ما قصیده عربی و یک غزل هندوی جوابه ارستاده -"

- ص ۱۷۳ "سابق از کمال شوق ہندوی جواب فرستادہ -"
- ص ۱۷۴ "روزے خانہ خان منفور آرژوئے مرحوم اتفاق افتادہ - دو ہاں
ایام ہندوی ایشان مع مد جزو لقل برداشت و در نسخہ مسمی
ہ "انتخاب حاکم" مرقوم نمود -"
- ص ۱۷۵ "عریض بر فتونہ دہکر ترجیح دارد - تعالیٰ او بہ لغت عرب تا
ہ یمن رسیدہ و مقبول اصحا و بطلا گردیدہ -"
- ص ۱۷۶ "این ہمہ مضامین فارسی گہ بکار افتادہ اند در رختہ خود
بکار ببر -"



فصل سوم

ولی دکنی کے اثرات ، تخلیقی رویے شاعری کی پہلی تحریک : ابہام گونی

ولی دکنی کا دیوان چمفر زلی کی وفات کے سات سال بعد ۱۱۳۲ھ/ ۱۷۱۷ء میں دکن چنچا اور ایسا مقبول ہوا کہ اس کے اشعار چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہو گئے۔^۱ اس دیوان کو دیکھ کر شہال کے شعرا میں یہ ولولہ پیدا ہوا کہ وہ بھی ایسی ہی شاعری اور ایسا ہی دیوان مرتب کریں۔ اس سے پہلے شہال والوں نے فارسی الفاظ سے مرتب کیا ہوا دیوان اردو میں دیکھا تھا۔ ولی کا دیوان ان کے سامنے چہلا باقاعدہ اردو دیوان تھا جیسا کہ حاتم کے بیان سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ ”جس شخص نے اس فن میں سب سے پہلے دیوان مرتب کیا وہ (ولی) تھا۔“^۲ اس دیوان کی غزلیں تو اردو میں تھیں لیکن مزاج ، آہنگ ، تراکیب و بندش اور مضامین کے اعتبار سے وہ فارسی غزلوں کی طرح تھیں۔ اس دیوان میں ، فارسی شعرا کے دواوین کی طرح ، حقیقی جذبات و احساسات کی ترجمانی بھی تھی ، فلسفہ و تصوف ، حسن و عشق بھی تھا اور زلفی کے عام خبریات و مشاہدات بھی۔ اس میں سہلتِ شاعری بھی وہی تھی جن کی اس دور کے شعرا نے تعلیم پائی تھی اور جن کے وہ عادی تھے۔ اس کلام کو دیکھ کر نئے شعرا کو یوں محسوس ہوا کہ یہی وہ شاعری ہے جس کی انہیں تلاش تھی اور یہ کہ وہ خود بھی ایسی ہی شاعری کر سکتے ہیں کیونکہ یہ شاعری فارسی کے بیچائے اردو میں تھی۔ دیوان ولی نے ان کی جہت متعین کر کے تخلیقی فرتوں کو ایک کھلا راستہ دکھا دیا۔ دیوان ولی کا یہ اثر بر عظیم کے سارے اردو شعرا پر پڑا اور دیوان ولی سب کے لیے ایک نمونہ بن گیا۔ دکن میں سراج اورنگ آبادی ، داؤد اورنگ آبادی ، فقیر اللہ آزاد ، شاہ قاسم علی قاسم اور شاہ تراب وغیرہ اسی رنگِ سخن کی پیروی کر کے اس پر فخر کر رہے ہیں۔ گجرات میں اشرف ، ثناء اللہ ثنا ، رضی ، عبدالولی عزلت ، پنجاب میں

شاہ مراد ۴ ، سندھ میں میر محمود صابر ، دہلی میں آبرو ، قاجی ، مضمون ، حاتم ، پکرننگ اور فائز وغیرہ دیوان ولی گو آنکھوں کا سرمہ بتائے ہوئے ہیں ۔ ولی دکنی کے اس اثر کا اظہار و اعتراف عام طور پر اس دور کے شعرا نے اپنے کلام میں کیا ہے ۔ یہ چند اشعار دیکھئے جن سے اس اعترافِ اثر کا کچھ اندازہ ہو سکے گا :

قبو مثال اے سراج بعد ولی
گوں صاحب سخن نہیں دیکھا

(سراج اورنگ آبادی)

کہتے ہیں سب اہل سخن اس شعر کون سن کر
قبو طبع میں داؤد ولی کا اثر آیا

(داؤد اورنگ آبادی)

حق نے بعد از ولی مجھے داؤد
سویہ شاعری ہمال گھیا

(داؤد اورنگ آبادی)

علی کی ہے قسم من شعر لیرا
کہے عالم ولی ثانی جی ہے

(داؤد اورنگ آبادی)

من ریختہ ولی کا ، دل خوش ہوا ہے صابر
حقا ز فکر روشن ہے السوری کے مانند (میر محمود صابر)

گر ریختہ ولی کا لبریز ہے شکر سوں
مضمون شعر صابر قند و شکر تری ہے (میر محمود صابر)

آبرو شعر ہے ترا اعجاز
گو ولی کا سخن گہرامت ہے (آبرو)

ولی ریختے بیچ استاد ہے
کہے آبرو کیونکہ اس کا جواب

و لیکن تبیح میں گھنٹا سخن
گورے لیلی سوں نگر میں کامیاب

حاتم یہ نوز شعر میں کچھ تو بھی گم نہیں
لیکن ولی ولی ہے جہاں میں سخن کے بیج

(حاتم)

ہے جب سون شعر پیرا شعر ولی ہے ہم رنگ
 اشرف ترے سخن کی نت آرزو ہے دل میں (اشرف گجراتی)
 ولی کے طرز پر مجھ سا نہیں کوئی رشتہ بولیا
 سخن ہے مبتذل جگ میں زبانِ اسفہانی کا (اشرف گجراتی)
 جو قبرستان میں کوئی شعر ناجی کا پڑھے جا کر
 کفن کو چاک کر کر آفریں گھٹا ولی نکلیے (ناجی)
 پروالہ جمل تراب ہوا سو عجب ہے کیا
 روشنی سراج دل سون ولی کا سخن ہوا (شاہ تراب)

ہر بڑے شاعر کی طرح دیوان ولی میں بھی بہت سے رنگ موجود تھے۔ ہر شاعر نے، اپنی ہند کے مطابق، ولی کی شاعری سے اپنا محبوب رنگ چن لیا۔ آبرو، مضمون، ناجی اور حامی نے فارسی شعرائے متاخرین کی مروجہ روایت کے زیر اثر، جس میں ایہام گوئی نمایاں میلان کا درجہ رکھتی تھی، دیوان ولی سے متاثر ہو کر اپنی شاعری کی بنیاد ایہام گوئی پر رکھی۔ یہ طرز شاعری، چونکہ تقاضائے وقت کے مطابق اور اس دور کے مزاج کا حامل تھا، اتنا مقبول ہوا کہ ہر عظیم کے سب چھوٹے بڑے شاعروں کا پسندیدہ طرز بن گیا۔ یہ بات ذرا دیر گو حیرت میں ضرور ڈالتی ہے کہ ایہام گوئی، ولی کا بنیادی رنگ سخن نہ ہونے کے باوجود، کیسے شال میں رشتہ کے عام رواج کے ساتھ، ایک غالب رجحان کی شکل اختیار کر گئی۔ یہ نظامِ قدوت ہے کہ موسم اور زمین کے مطابق فصل آگئی ہے۔ گرمی کی فصل سردی میں اور سردی کی فصل گرمی میں پیدا نہیں ہو سکتی۔ اسی طرح جو تہذیبی موسم اور معاشرتی زمین، شال میں موجود تھی اس میں ایہام گوئی کے رجحان کا پروان چڑھنا ایک فطری عمل تھا۔

یہ دور ہر عظیم کی تاریخ میں ایک انتہائی بحرانی دور تھا۔ برائی اقدار، جن پر معاشرے کا ڈھانچا قائم تھا، جامد ہو جانے کی وجہ سے بے اثر و بے معنی ہو گئی تھیں اور معاشرے کے باطن اور اس کی روح سے ان کا رشتہ کمزور پڑ گیا تھا۔ عام زندگی میں ان اقدار کی عملی افادیت کی بے اثری نے فرد کے نول و فعل میں تضاد پیدا کر دیا تھا۔ وہ کہتا کچھ تھا، کرتا کچھ تھا۔ معاشرتی رشتے کمزور پڑ گئے تھے، اجتماعی مفاد کا موتی کوڑے گوشت میں گم ہو گیا تھا اور شاخوں کا تعلق نئے سے انتہائی کمزور پڑ گیا تھا :

دلی میں دردِ دل گون کوئی ہو چھتا نہیں
 مجھ کوں قسم ہے خواجہ قطب کے سزار کی (آبرو)

تیزی کے ساتھ بادشاہ پر بادشاہ بدل رہے تھے اور آنے والے کو خود ہتا نہیں تھا کہ اس کی بادشاہت کتنے دن قائم رہے گی۔ جب حکمران خود بے یقینی کا شکار ہو جائے تو ملکی انتظام اور قوم سے اس کے فلاحی رشتے منقطع ہو جاتے ہیں۔ ایرانی و تورانی امراء، ملک و قوم سے بے نیاز ہو گئے، اپنے ذاتی مفاد کے لیے ایک دوسرے سے دست و گریبان تھے۔ سعادت خان پرخان الملک نے امیر الامراء کا عہدہ حاصل کرنے کے لیے، جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں، واپس جاتے ہوئے ناصر شاہ کو دلی ہلا کر وہ قتل عام کرایا جس کی تلخ یادوں کاغون آج بھی تاریخ کے حافلے میں محفوظ ہے۔

آدمی دوکار نہیں سرکار میں حیوان ڈھونڈ

کون بوجھے ہاں سیاسی کے تئیں گھوڑا نہیں (آہو)

اس دور میں ہر چیز اپنی جگہ سے ہٹ گئی تھی۔ امراء، اکلہین اور خود بادشاہ ساری معاشرتی و اخلاقی برائیوں میں ملوث تھے۔ ہر شخص اصراف سے جا کی بیماری میں مبتلا اپنے کھوکھلے پن کو چھپانے کے لیے ظاہری کماٹش پر زور دے رہا تھا۔ اس کا ظاہر اس کے باطن سے مختلف تھا۔ ثبوت کا تضاد لرد کو اندر ہی اندر گھن کی طرح کھا رہا تھا۔ سارے معاشرے گلو ہر چیز اور ہر بات کے دو رخ اور دو معنی نظر آ رہے تھے۔ وہی چیز اور وہی بات کدیاں تھی جس کے دو رخ تھے۔ اس تہذیب، معاشرتی اور سیاسی ماحول میں، فارسی شعرائے متاخرین کی طرح، نئے اُردو شعرا بھی ایہام گوئی کی طرف متوجہ ہوئے اور دیکھنے ہی دیکھتے یہ رنگ سخن اتنا مقبول ہوا کہ اُردو شاعری کی ”پہلی ادب تحریک“ بن گیا۔ ایہام گوئی کی بنیاد ”معنی باہر و تلاش مضمون تازہ“ پر رکھی گئی تھی اور اس میں یہ ”جھپی ہوئی خواہش بھی شامل تھی کہ وہ معنی، جو زندگی میں باقی نہیں رہے تھے، انہیں شاعری میں تلاش کیا جائے۔

اس تہذیب کے مزاج کا ایک چارہ یہ بھی تھا کہ یہ گھر سے باہر گلی کوچوں میں نکل آتی تھی اور اپنا اظہار بازاروں، میلوں، ٹھیلوں، عرسوں اور ہاؤ ہو اور ناؤ نوش کی محفلوں میں کر رہی تھی۔ نیوی گھر کی چار دیواری میں بند تھی اور طوائف کے گولہبے کھلتے تھے جہاں راگ رنگ کی محفلیں چمکتی، سے نوشی سے کیف و سرور کو مصنوعی طور پر پیدا کیا جاتا اور طوائف کے کھلتے جسم، ناز و ادا اور لٹک مشک سے جنسی جذبات پرانگھتہ کیے جاتے۔ قمرے بازی، خلع ”جگت“، لطیفوں اور بھتیجیوں سے جام زندگی میں مزا پیدا کیا جاتا۔ ایہام، رعایتِ لفظی اور ذم معنی الفاظ اس ماحول اور ان محفلوں

میں زیادہ مزا دینے - جو اس لب میں چٹا طاق ہوتا اتنا ہی کامیاب ہوتا -
 عبد الملک امیر خان ایہام کی کامیابی کا بھی راز تھا - ایہام گوئی اسی تہذیب
 لطیف کی کوکھ سے پیدا ہوئی اور یہ شاہی دور سے پوری طرح ہم آہنگ ہو گئی -
 اس دور کی ساری زندگی خود ایہام کا درجہ رکھتی تھی - ہر چیز اور ہر عمل کے
 دو معنی ہو گئے تھے - مثلاً بادشاہ اب بھی موجود تھا لیکن بادشاہ وہ بادشاہ نہیں
 رہا تھا جو کبھی اکبر ، جہانگیر ، شاہ جہان اور اورنگ زیب تھا - چلے بادشاہ
 انتظامی امور اور میدان کارزار سے ٹھک کر کچھ وقت تفریح میں گزارنے کے
 لیے دادر عیش ضرور دیتا تھا لیکن وہ صرف عیاش نہیں تھا - اس کے عیش اور
 ذمہ داری میں ایک توازن قائم تھا ، لیکن اس دور میں بادشاہ اور عیاش ایک
 ہی تصویر کے دو رخ تھے - اسی طرح اسراء کا کار منصبی بھی وہ نہیں رہا تھا -
 تلوار بالذمہ اسراء کے لیے ضروری تھا تاکہ وقتِ لبرد اسے استعمال کر سکیں - اب
 زرنگار تلواریں پیام میں رکھی جاتی تھیں تاکہ الہیں دیکھ کر امیر کے منصب
 کا تعین کیا جاسکے - اب تلوار صرف دکھاوے کی چیز بنت گئی تھی - جہاں
 ہاتھ بن گیا تھا جس کی زبان میں تلوار کی کاٹ آ گئی تھی - عیش پرستی اس
 تہذیب کا عام رویہ تھا - یہ عام مشاہدہ ہے کہ جب فرد عیش پرستی کی دنیا میں
 داخل ہوتا ہے تو وہ اسیے موقعوں پر اشارے اور کٹائے استعمال کرتا ہے - وہ
 اپنے دل کی بات چھپاتا بھی چاہتا ہے اور اس کا اظہار بھی کرتا چاہتا ہے - اس
 کے لیے وہ ذو معنی الفاظ استعمال کرتا ہے جس سے چاہنے والے پر تو انکشاف
 ہو جائے لیکن دوسروں سے وہ بات چھپی بھی رہے - عشق و عاشقی کے سلسلے
 میں تو ایسی زبان اور بھی ضروری ہو جاتی ہے - ایہام گوئی اس معاشرے کی
 اسی لیے معاشرتی و تہذیبی ضرورت تھی -

ایہام کی نوعیت یہ ہے کہ شاعر پورے شعر یا اس کے جزو سے دو معنی
 پیدا کرتا ہے یا پھر ایک ذو معنی لفظ کے استعمال سے دو مطالب ہم پہنچاتا
 ہے - یہ دونوں صورتیں صنائع میں داخل ہیں - اول الذکر کو ادماج اور آخر
 الذکر کو ایہام کہتے ہیں - ایہام کے معنی یہ ہیں کہ وہ لفظ ذو معنی ہو جس پر
 شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے اور ان دونوں معنی میں سے ایک معنی قریب ہوں
 اور دوسرے بعید - اپنے شعر میں شاعر کی مراد معنی بعید سے ہو قریب سے نہیں -
 یہ بات واضح رہے کہ ایہام میں شعر کا مطلب ایک ہی ہوتا ہے دو نہیں ہوتے -
 وہ لوگ جو ایہام کا رشتہ سنسکرت کے "سلیش" سے جوڑتے ہیں ، بھول جاتے
 ہیں کہ سلیش اور ایہام میں بنیادی فرق یہی ہے کہ سلیش میں ایک شعر کے تین

تین چار چار معنی ہوتے ہیں جبکہ ایہام میں صرف ایک معنی ہوتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ایہام کا شعر بڑھ کر ذہن دونوں معنوں کی طرف جاتا ہے لیکن جگہ ہی ایک معنی کو تلاش کر لیتا ہے اور اسی تلاش کے عمل سے وہ شعر سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ اس دور کے ایہام گوہوں نے عام طور پر لفظوں ہی سے ایہام پیدا کیا ہے۔ دوسرے میں، جو اب پھر تلاش کی قدیم ترین صنف شاعری ہے، عام طور پر یہی صورت ملتی ہے۔ اس کا اثر یہی اس دور کی شاعری نے قبول کیا ہے۔

صنائع اگر شعر میں اعتدال کے ساتھ استعمال کیے جائیں تو شاعری میں اثر انگیزی بڑھ جاتی ہے۔ ”صنائع اس وقت زیادہ موثر ہوں گے جب اس بات کا ہنا نہ چلے کہ یہ صنائع ہیں۔“ اس دور میں جب ایہام گوئی کا رواج شروع ہوا تو ہر شاعر اسی کوشش میں لگ گیا کہ وہ ایہام گوئی میں ایک دوسرے سے باڑی لیے جائے۔ اعتدال، جو اس معاشرے کا مزاج نہیں تھا، ایہام گوئی میں بھی باقی نہ رہا اور تلاش ایہام میں مبتذل و ہلزاری مضامین شاعری میں در آئے اور ایہام کی یہ خوبصورتی :

مجھے ان کہنہ افلاکوں میں رہنا خوش نہیں آتا
بنایا اپنے دل کا ہم نے اور ہی ایک نو عیلا
اس بہت سطح پر آگئی :

دکھنی ہسر کے زخم جائل گویں سر کٹا
ہولا کہ میں کٹتا ہوں ترا اور کلے ہٹا
نان جو بھیجے تو میدا ظلم کا ست رنگہ روا
حشر میں ظالم کا آئینہ ہے دوزخ کا لوا
(آبرو)
(ناجی)
اور اس کی وجہ یہ تھی کہ ہر شعر میں ایہام لانے کی کوشش کی وجہ سے اعتدال کا سرا ان کے ہاتھ سے چھوٹ گیا تھا۔

صنعت ایہام ایسی کوئی قابل مسرت چیز نہیں ہے۔ تہذیب یافتہ درباروں میں ایہام تہذیب و شائستگی کی علامت اور بات گو کہل کر کہنے کے بجائے ”مکتہبم ہیں بیان کرنے کا پسندیدہ طریقہ سمجھا جاتا رہا ہے۔ انگلستان میں ملکہ الیزبتہ کے دربار میں ایہام کا بہت زور تھا۔ اس دور کے شاعر اور ڈرامہ نگار اس صنعت کو عام طور پر استعمال کرتے تھے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں میں ایہام (PUN) کثرت سے استعمال ہوا ہے۔ یہ رجحان، بد شاہی دور کی طرح، جب وہاں بھی بہت بڑھ گیا تو آئندہ دور میں، میرزا مظہر جافغان کی طرح، ڈاکٹر جولسن نے اس کے خلاف مہم چلائی اور اسے مبتذل کہہ کر رد کر دیا۔ لرائی

میں لوئی چہاردہم کے عہد میں بھی ایہام کا عام رواج تھا۔ ادبیاتِ عالم کی تاریخ بتاتی ہے کہ جب ایک رجحان کثرتِ استعمال سے ہمال ہو جاتا ہے تو نئی نسلیں نئے رجحانات کی تلاش میں اس رجحان کو مشکل کہہ کر رد کر دیتی ہیں۔ یہی صورت ہد شاہ کے آخری دور میں بھی پیش آئی، ورنہ ایہام بھی ایک ایسی ہی صنعتِ شعر ہے جیسی مراعاتِ التظہیر، حسنِ تعبیل اور مبالغہ وغیرہ ہیں۔ جہاں ایہام سلیقے سے استعمال ہوا ہے وہاں الفاظ کی ترتیب سے معنی میں نہ داری پیدا ہو گئی ہے۔ ایہام گو شعرا الفاظ کو ہنرمندی کے ساتھ استعمال کر کے الفاظ کی لفظی و معنوی مناسبتوں سے ایک معنوی ربط اور موسیقیانہ آہنگ پیدا کرتے ہیں۔ اکثر اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں خوبصورت نقش ابھرتا ہے۔ یہ فن زر دوزی اور در و دیوار پر پھول پتیاں بنانے کے فن سے قریبی مناسبت رکھتا ہے۔ جیسے نقش و نگار کا فن آرٹ کے درجے سے گر کر محض دستکاری (Craft) کے درجے پر آ گیا تھا اسی طرح شاعری میں لفظوں سے معنی کے نقش بنانے کا عمل بھی ”دستکاری“ کی سطح پر آ کر زوال پذیر ہو گیا۔ شاعر فطری طور پر آہنگ اور مناسبتیں تلاش کرتا ہے۔ عظیم شاعری میں الفاظ کے اسی تخلیقی عمل سے ایک ہم آہنگی پیدا کی جاتی ہے جس سے معنی آفرینی اور اس کے اظہار میں مدد ملتی ہے۔ ج: ”از جان و جہاں بگزر تا جانِ جہاں بینی“ میں مولانا روم نے جان و جہاں اور جانِ جہاں میں لفظوں کے آٹھ پیر سے معنی پیدا کر کے اس حقیقت کا اظہار کیا ہے جو تصوف کی جان ہے۔

ایہام گوئی اتنا آسان فن نہیں ہے جتنا بظاہر نظر آتا ہے۔ ایک طرف مضمون پیدا کرنا اور دوسری طرف اس مضمون کے لیے ایک ایسا لفظ تلاش کرنا جس سے شعر کے مفہوم کو دھری سطح پر معنی کے رشتے میں پرویا جاسکے، آسان بات نہیں ہے۔ اس کے لیے علم، ہنر، مشق اور منجیدہ کلاش کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ منجیدگی، اپنے معنوی ابتذال کے باوجود، ہمیں ہر ایہام گو شاعر کے ہاں فطر آتی ہے۔ صنعتِ ایہام میں چند ایسی خوبیاں ہیں کہ اوسط درجے کے مذاق کے لوگ بھی شعر سے متاثر و لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ ایہام گویوں کے ہاں لفظِ تازہ کی تلاش سے نہ صرف زبان میں الفاظ و مرکبات کی تعداد بڑھی بلکہ اُردو شاعری کا ایک مخصوص لہجہ بھی تشکیل پانے لگا جو فارسی سے متاثر ہونے کے باوجود اس سے الگ اور ممتاز تھا۔ ایہام گویوں کی اس کوشش سے سینکڑوں ہندوی و مقامی الفاظ اس طور پر استعمال ہوئے کہ اُردو زبان کا جزو بن گئے۔ نہ صرف الفاظ بلکہ ہندی شاعری کے مضامین، خیالات اور اس کے اسکاٹات بھی اُردو شاعری کے

تصنیف میں آ گئے ۔ ایہام گوئی شاعری و زبان کا ایک فطری طرز ہے لیکن جب اس دور کے شعرا نے اصول شعر کے طور پر اسے کثرت سے استعمال کیا تو یہ طرز ہمال ہو کر مبتذل ہو گیا اور نئی نسل کے شعرا نئے رجحانات کی تلاش میں ”تازہ گوئی“ کی طرف چلے گئے ۔ اس کے علاوہ ایک وجہ اور بھی ہوئی کہ نادر شاہ کے حملے اور قتل عام کے بعد اس معاشرے کا انداز فکر اور رویہ بھی بدل گیا تھا ۔ خود بید شاہ ، جو اپنی رنگ رلیوں کی وجہ سے رنگیلا کہلاتا تھا ، فقہروں کی صحبت میں بیٹھنے لگا ۔^{۶۰} فقہروں کی صحبت میں بیٹھنا اس بات کا اشارہ تھا کہ ہوا کا رخ بدل گیا ہے ۔ ہوا کا رخ بدلنے سے یہ رجحان بھی اپنے تہذیبی دونوں سے کٹ کر تیزی سے مُردہ ہونے لگا ۔

اس دور کا دوسرا قابل ذکر رویہ ”عشق“ ہے ۔ اس عشق کا تعلق کسی گہری روحانی واردات یا باطنی کیفیت سے نہیں ہے بلکہ دوسرے معاشرتی عوامل کی طرح اس کا سارا زور ظاہر برستی پر ہے ۔ اسی لیے بید شاہی دور کی شاعری میں کسی گہرے باطنی تہرے سے پیدا ہونے والے سوز و گداز کا پتا نہیں چلتا ۔ یہ عشق چلتا بھرتا عشق ہے ۔ کسی عورت کو دیکھا ، اور یہ عورت عام طور پر ملوث ہے جسے مال و دولت سے حاصل کیا جا سکتا ہے ، چند روز اس کے عشق میں مبتلا رہے ، آپس بھریں ، گھر در کے چکر کائے ، اس کے ملنے والوں سے ملے اور جب وصال نصیب ہوا تو کچھ عرصے کے بعد عشق کا خار بھی اتر گیا اور اب عاشق اپنے عشق کے لیے پھر سے تیار ہو گیا ۔ اسی لیے اس دور میں عاشق بھی پر جاتی ہے اور معشوق بھی ۔ دونوں ذرا دیر کو ، دیوار پر تظار میں چڑھنے اڑنے والی چوٹیوں کی طرح ، ملنے ہیں اور پھر جدا ہو جاتے ہیں ۔ یہ دور اور اس کا عشق مزے لینے اور کل چھترے اڑانے کا دور ہے ۔ اس عشق میں جسم کو چھو کر گرمی پیدا کرنے اور زہست کے مزے لینے کی شدید خواہش ملتی ہے ۔ کالی بھی اس لیے مزا دیتی ہے ۔ آبرو کے یہ شعر اس دور کے تصور عشق کی ترجمانی کرتے ہیں :

ہنس ہاتھ کا ہکڑنا کیا معر ہے پیارے
بھولکا ہے تم نے مٹر گویا کہ ہم کون چھو کر
لگے ہے شیریں اس گلو ساری اپنی عمر کی تلخی
مزه پایا ہے جن عاشق ہیں تہرے من کے گالی کا

اس عشق میں ، جو محض جسم کی آگ پیمائے کی خواہش کا شریفانہ نام ہے ، عیش و طرب اور جوش و مستی شامل ہے جس کو آلودہ کرنے کے لیے ایک

سے ایک طرح دار رنڈی ، لک سک ہے درست ٹوٹلے اور عاشقوں کا قتل عام کرنے والے ہچڑے موجود ہیں ۔ ان کے علاوہ ہانکے ہیں ، چھیلے ہیں ، چھل چھیلے ہیں ، نظر باز ہیں جن سے سارا معاشرہ مزا لے رہا ہے ۔ یہ ساری تہذیب مزے لینے کی خواہش میں مبتلا ہے ۔ یہ مزا گھر میں نہیں بازار میں ملتا ہے جہاں ایک طرف طوائف ہے اور دوسری طرف اسرد ہیں :

مل گیا تھا باغ میں معشوق اک لک دار سا

رنگ و رو میں بھول کی مانند ، صبح میں غار سا (آبرو)

اس تہذیب کے باطن میں گوپ الدھیرا ہے ۔ ظاہر بھی تاریک ہے ۔ باطن میں روشنی پیدا کرنا بڑی جاندار اور صحت مند تہذیبوں کا کام ہے ، اس لیے یہ تہذیب ہر دم ”پرائیڈ“ سے اپنی آنکھوں کو خیرہ کرنے میں مصروف ہے ۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ عرس کے موقع پر ، مذہبی تقاضا پر مزاروں کو وقفہ اور بنایا جا رہا ہے ۔ مٹی کوچے روشن کیے جا رہے ہیں ۔ ”مرقع ذیل“ کے حوالے سے اس کا ذکر ہم پھلے صفحات میں کر آئے ہیں ۔ مزا لینے میں یہ تہذیب اتنی دیوان ہو گئی ہے کہ مزاروں کو بھی شراب قاب سے غسل دیا جا رہا ہے ۔ اس کے عشق میں ، شراب نوشی میں ، عرسوں اور میلے ٹھیلوں میں ، ہاؤ ہو میں ، ضلع ”جکت اور اور ایام میں ”مزا“ لے کر اپنی تقدیر کو بھلانے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے ۔ اس بے فکری میں ، جو ہمیں اس معاشرے میں نظر آتی ہے ، بنیادی طور پر فکر سے نظریں چرانے کی ”چھپی ہوئی خواہش اپنا کلم کر رہی ہے ۔ ”ہاہو ہمیشہ کوشش کہ عالم دوبارہ لیست“ اس تہذیب کا مزاج ہے ۔ یہ شاہ گو جب نادر شاہ کے دلی میں داخل ہونے کی خبر سنی ہے تو یہ کہنے ہوئے کہ ”ابن دلتبرے معنی غرقہ منے ناب لولٹی“ تاجدار کے ہاتھ سے پروا نہ لے کر اسے شراب میں ڈبو دیتا ہے ۔ یہ حقیقت سے آنکھیں نہ ملانے اور فکر کو بے فکری میں ڈبوئے کا نفسانی اظہار ہے ۔ یہی مزاج اس دور کے عشق میں بھی موجود ہے اور یہی انداز عشق اس کی موسیقی میں ، اس کے مذہب اور رسوم مذہب میں ، میلے ٹھیلوں اور اس کی شاعری میں ظاہر ہو رہا ہے ۔ عاشق کا مزاج یہ ہے کہ اگر معشوق ہاتھ نہیں آیا تو زیادہ سے زیادہ جس لفظان ہوا کہ معشوق کی مٹی میں دوچار چکر لگنے کی محنت اکاڑت گئی ۔ آبرو چونکہ اس تہذیب کا نمائندہ شاعر ہے اس لیے اس کے ہاں اس عشق کی ساری صورتیں سامنے آتی ہیں :

عاشق کا کہنا گیا جو گیا بوالہوس نہیں شوق

دن چار تجھ کلی نہیں آکر بھٹک گیا

شمشیر گھینچ جب گمہ چلا بوالہوس کی اور

تب چھوڑ آہو کون کئی سب شک کیا

معتوق ہیں عاشقوں کے ہجوم میں گھرا ہوا ہے اسی لیے اسے ایسے کرتب کرنے پڑتے ہیں کہ جان بھی رہے ع ”تیری جو بات ہے اے حکمتی سو تو نے سے خالی نہیں“ ۔ جان عشق کے بالکل وہی معنی ہیں جو آج کل مغرب میں love کے ہیں جو یکسر جنسی و جسمانی ہے ۔ عشق عجازی ہے عشق حقیقی تک پہنچنے کی بات اس تہذیب میں بے معنی ہے ۔ یہ تو جسم کا معاشرہ ہے اور یہی اس کی منزل ہے :

یاد سے ہرگز نہ آیا یر میں وہ نازک خیال

عاشقی کسرا ہمارا سہلے حاصل ہوا (آہو)

جو لوٹا پاک ہے سو خوار ہے ٹکڑے کے تئیں عاجز

وہی دلچا ہے دل میں جو عاشق کے تلے بڑ جا (آہو)

وہ ہے سونا جسو ہووے خوب کسی میں

وہ ہے دلیر جسو ہووے ایسے بس میں (مضمون)

اس تصور عشق میں بے ثباتی ، گزرتے وقت کے عارضی ہونے اور مستقبل پر بے یقینی کا احساس موجود ہے ۔ اسی لیے یہ معاشرہ پارہاشی ، محل آرائی ، عیش و نشاط ، میلے ٹھیلے ، عورت ، لڑکے ، شراب میں ڈوب کر زیست کا مزا ہانے میں لگا ہوا ہے ۔ اس دور کی شاعری ، اپنے سے پہلے اور بعد کی شاعری سے اسی لیے مزاج میں بالکل مختلف ہے ۔ ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس دور کے ادب میں کسی صاحب گرد اور ، بھادر یا مرد میدان کا کہیں ذکر نہیں آتا ۔ جعفر زلی کے کلیات میں ، سوائے اورنگ زیب عالمگیر کے ، ایک بھی شخصیت ایسی نہیں ہے جو معاشرتی برائیوں میں ملوث نہ ہو ۔ ”سرف دہلی“ میں بھی کسی بھادر یا مدبتر کا ذکر نہیں ملتا جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ دور ایسے افراد سے خالی تھا ۔ یہ دور ہند ایرانی تہذیب کے زوال کا نقطہ عروج تھا ۔

اس دور اور اس دور کی شاعری کا ایک اور نمایاں رجحان ”امرد پرستی“

ہے ۔ ہندی شاعری میں عورت مرد سے اظہار عشق کرتی ہے ۔ عربی شاعری میں مرد عورت سے اظہار عشق کرتا ہے ۔ فارسی شاعری میں مرد اپنے جذبات عشق کا اظہار مرد سے کرتا ہے ۔ خاقانی ، انوری ، سعدی ، حافظ ، ظہیر قاریاں ، امیر خسرو ، نظیری ، صائب ، کایم ، بیدل ، ناصر علی ، جلال امیر ، عبدالغنی قبول سب کے کلام میں اس نوع کے اشعار ملتے ہیں ۔ لڑکوں سے عشق کرنا ایران میں عام تھا جس میں عوام و خواص اور شعرا سب ملوث تھے ۔ دہلی کے ذکر میں ”آتشکدہ“

میں لکھا ہے کہ ایک ترکی غلام نے ، جس پر وہ عاشق تھا ، اسے قتل کر دیا تھا ۔ ۸۔ سراج الدین علی خان آرزو نے اپنے تذکرے میں بہت سے غامض شعرا کے ایسے ہی واقعات لکھے ہیں ۔ کلام سوزنی سمرقندی کے بارے میں لکھا ہے کہ عاشق ہشتی میں مشہور تھا ۔ ایک سوزن گر کے لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اسی مناسبت سے سوزن تخلص اختیار کیا ۔ ۹۔ ”ملا“ شمس ہمدانی کو اس کے محبوب باہرن نے قتل کر دیا تھا ۔ ۱۰۔ ہد ابراہیم شوکتی جب ہندوستان آیا تو ایک راجپوت لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اس سے حرکتِ ناشائستہ کی درخواست کی ۔ لڑکے نے اسے قتل کر دیا ۔ ۱۱۔ ”ملا“ طاہر لائینی شاہ عباس صفوی کے ایک غائبہ زاد پر عاشق ہو گیا اور اسے اپنے حجرے میں لے گیا ۔ یہ خبر جب بادشاہ کو ملی تو ”ملا“ طاہر کو بلوایا اور تہتے ہوئے لوہے کو اٹھا کر ”ملا“ طاہر کو دیا کہ اسے ہوسہ دے ۔ اس نے ہوسہ دیا تو اس کے لب و دہن جل گئے اور اسی ترتیب سے اس کے دوسرے اعضا بھی جلا دیے ۔ بعد میں کسی خواص کے گھونٹے سے اس کی جان بخشی دی ۔ ۱۲۔ رشک ہمدانی کسی علاقہ ہند کے لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اسی سبب سے علاقہ ہندی (رشی پٹن) کا پتہ سیکھا اور اس میں استادہ کا درجہ حاصل کیا ۔ ۱۳۔ ہد سعید سرمد لٹشہ کے ابھی چند ناس ایک لڑکے پر عاشق ہو گیا ۔ ترکہ دیا کر کے سیاستوں کی مانند مادر زاد پرہنے اپنے معشوق کے دروازے پر جا بیٹھا ۔ لڑکے کے باپ نے عشق کی ہانی کے خیال سے اسے اپنے گھر میں چمک دے دی اور بیٹے کو اس سے ملنے کی اجازت بھی دے دی ۔ وہیں سرمد نے ابھی چند کو نوریت ، زبور اور دوسرے صحائف کی تعلیم دی ۔ ۱۴۔ امرد برستی کا یہ رجحان آئندہ دور میں بھی نظر آتا ہے ۔ میر اور سودا کی شاعری میں بھی امرد برستی کی طرف واضح میلان ملتا ہے ۔ لاسخ کے دو لولوں ، میرزائی اور ہانکے بھاری شجاعت ، کے نام سعادت خان لاسر نے اپنے تذکرے میں دیے ہیں ۔ ۱۵۔ آفتاب رائے رسوا کے بارے میں لکھا ہے کہ ”لولہ“ عشق سے ترکہ رنگ و نام کر کے کوچہ و بازار میں بھرتا تھا اور یہ شعر پڑھتا تھا : ۱۶۔

رسوا ہوا ، خراب ہوا ، درہدر ہوا

اس عاشق کے لکھے میں جس کا گزرو ہوا

ہد شاہی دور سے پہلے ہی امرد برستی کا رجحان عام ہو گیا تھا ۔ جعفر زلی نے بھی کئی نظموں میں اس کا ذکر کیا ہے :

لولہ بھریں ہی کھر بہ گھر گھاویں نوالے تربتہ

ہلوکے بھریں چاکر نقر ، بہن برے احوال میں

حرفی کہ فارسی و اردو تذکروں میں اس نوع کی عاشقی کے حوالے عام طور پر ملتے ہیں لیکن ہد شاہی دورِ اسرد پرستی کی مقبولیت کا نقطہٴ عروج تھا۔ اس دور میں لڑکوں نے غیر معمولی اہمیت حاصل کر لی تھی۔ ان کو اپنے ساتھ رکھنا اور ان کے پیچھے دیوانہ ہونا ایک عام بات تھی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ لڑکوں سے عشق کی ایک پوری روایت اس دور میں جنم لیتی ہے۔ ہد شاہی دور کے امراء عظام میں اعظم خان کا نام بھی آتا ہے۔ وہ اپنی اسرد پرستی کی وجہ سے خاص شہرت رکھتا تھا۔ مرزا منشو اس دور کے ایک اور امیر زادے تھے جو فنِ اسرد پرستی میں اتنے طاق تھے کہ اکثر امیر زادے اس علم کے ضروری گھر ان سے سیکھتے تھے۔ اس دور میں فنِ اسرد پرستی نے اتنی ترقی کی کہ نہ صرف استاد شاگردی کے رشتے قائم ہو گئے بلکہ لڑکوں کی سجاوٹ، وضع قطع، آرائش اور حسن و جمال کے طور طریقے بھی متروک ہو گئے۔ آبرو نے پوری ایک مشنوی ”در موعظہ آرائشِ معشوق“ کے عنوان سے اس موضوع پر قلم بند کی ہے جس میں بتایا ہے کہ حسن و جمال کو نکھارنے کے لیے لڑکے کو کون کون سے طریقے اختیار کرتے چاہیں اور اپنی شخصیت کو کبر کشی بنانے کے لیے گون سا لباس اور کیا وضع قطع اختیار کرنی چاہیے۔ یہ مشنوی معاشرے کے مزاج و ضرورت کے عین مطابق تھی اسی لیے بہت مقبول ہوئی۔ عاشقوں نے سر دھنا اور معشوقوں نے حرز جان بنا کر گلے سے لگایا۔

اس معاشرے نے اسرد پرستی کیوں اختیار کی؟ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ مرد نے عورت کو باہر کی دنیا سے کاٹ کر چار دیواری میں بند کر دیا تھا۔ ہر بڑے گھر میں مردانے اور زنانے الگ الگ ہوتے تھے جن میں ہر طرح کی پردہ داری ہوتی تھی۔ پردہ دار عورت سے اظہارِ عشق کرنا نہایت محبوب اور بے عبرت کی بلت سمجھی جاتی تھی۔ پھر اس معاشرے میں عورت نے اپنی وہ حیثیت بھی کھو دی تھی جو متوازن معاشروں میں عورت کی ہوتی ہے۔ زوال کے زہر اثر انداز کے بکھرے سے جو تبدیلیاں اندر ہی اندر معاشرے میں آ رہی تھیں ان کا شدید دباؤ معاشرے کو اپنی گرفت میں لے کر بحرانی کیفیت پیدا کر رہا تھا۔ اس بحرانی کیفیت اور زہرِ سطح تبدیلیوں کے دباؤ سے نظریں پھانے اور گرتی دیواروں کی طرف سے بٹھ موڑنے کے لیے اس معاشرے نے یہ کوشش کی کہ زندگی سے خوشیوں اور مسرتوں کے آخری قطرے بھی ٹھوڑے لے۔ یہ تہذیب اور اس کا نظامِ خیال چونکہ منجمد ہو چکا تھا اور خود کو تبدیل کرنے پر آمادہ نہیں تھا، اس لیے خوشیوں کی تلاش ایک جھوٹا اور غیر فطری عمل تھا۔ ایسے

میں جب حقیقی مسرتوں سے یہ معاشرہ محروم ہونے لگا تو اس نے خوشیوں کا عارضی بدل تلاش کر لیا۔ اسرد پرستی بھی خوشیوں کی تلاش میں ایک بدل کی حیثیت رکھتی ہے۔ ہر طرف کٹھن کھیلنا جا رہا ہے، محفلیں سجا جی رہی ہیں اور صدیوں کی دولت، جاگیریں، جائیدادیں جھوٹی خوشیوں کے حصول پر اڑا جی رہی ہیں۔ کوئی منزل، کوئی جہت اور مقصد چونکہ اس معاشرے کے سامنے نہیں تھا اس لیے اس کا ہر عمل اور ہر فعل فکر و خیال سے عاری تھا۔ سارا زور موسیقی، راک، رنک، رانس و سرود، ٹانگ، ڈانک، ڈانستان، سوانگ اور شراب و دلگراں پر تھا۔ یہ عمل ایک صحت مند معاشرے میں بھی ہو سکتا ہے لیکن یہ ساری چیزیں زندہ و متحرک نظام خیال کی ایک شاخ کے طور پر بھتی بھوتی ہیں۔ خود سارا پڑ نہیں بن جاتیں۔ یہاں سارا پڑ تو سوکھ رہا تھا صرف ایک آدھ شاخ ہری تھی۔ ادب چونکہ زندگی کا آئینہ ہے اس لیے اس معاشرے کے سارے رویے اس دور کے ادب میں ظاہر ہو رہے ہیں۔ آبرو اس دور کا نمائندہ شاعر ہے جس کی شاعری میں اس تہذیب کی روح رنگ و بیاں ملتی، بولتی، چمکتی اور چہلنی کرتی نظر آتی ہے۔ آبرو کی شاعری میں، اس دور کی عام تہذیب کی طرح، ازدواجی رشتوں کی مسرتوں کا سراغ نہیں ملتا۔ یہاں عاشق بھی جھوٹا ہے اور معشوق بھی۔ دونوں عیار ہیں اور خوش وقتی اور وقتی رشتے کے طلب گار ہیں۔ جب بھی کوئی بڑی تہذیب گرتی ہے تو یہ عمل اسی صورت میں نظر آتا ہے۔ دن رات سوچ کی روشنی میں رہنے والی برطانوی سلطنت آج ایک جزیروے میں محصور ہو گئی ہے۔ وہاں بھی اسرد پرستی کو قانونی طور پر تسلیم کر لیا گیا ہے۔ یونانی تہذیب کو دیکھتے تو ہوسر والے معاشرے میں خاوند کے لیے بیوی اور بیوی کے لیے خاوند ایک خاص اہمیت رکھتے ہیں، لیکن ہوسر کے چھ سو سال بعد ہم دیکھتے ہیں کہ عورت اس معاشرے میں الگ تھلک ہو کر تہذیبی دھارے سے کٹ گئی ہے اور زن بیزاری ایک عام رجحان بن کر سارے معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر گیا ہے۔ عورت کی جو ذمہ داریاں ہوسر کے دور میں تھیں وہ اب باقی نہیں رہی تھیں۔ وہ تہذیبی سطح پر بے آواز اور معاشرتی سطح پر ناکارہ تھی۔ چہ شاہی دور کی ”یگم“ کے ساتھ جو تصور وابستہ ہے یونان کے اس دور کی عورت پر بھی اس کا اثراتی ہوتا ہے۔ خاندانی اکائی کمزور پڑ گئی ہے اور مرد عورت کا رشتہ شریفانہ عبوری کا ہو کر رہ گیا ہے۔ چہ شاہی دور کی عورت سچی محبت کی پیاس میں تڑپ رہی ہے۔ باپ اور بھائیوں کا رشتہ کمزور پڑ گیا ہے اور سب ایک بے یقینی کے خوف میں مبتلا ہیں۔ یونانی معاشرے

نے اس دور میں اپنے جذباتی تقاضوں اور خوش وقتی کے لیے محفلِ آراستہ کر کے ان محفلوں کو پیشہ ور عورتوں اور نوخیز لڑکوں سے آباد کر لیا تھا۔ یہی صورت بعد شاہی دور میں نظر آتی ہے۔ جیسے پیشہ ور عورتوں کا ایک طبقہ یونان میں پیدا ہو گیا تھا اسی طرح بعد شاہی دور میں پیشہ ور عورتوں کا ایک لشکر اس پیشے میں داخل ہو گیا۔ جیسے اور عزت کے ساتھ امراء کے دربار تک رسائی کا یہی سیدھا اور کھلیاں راستہ تھا۔ ان عورتوں نے اپنے اندر وہ ساری خصوصیات پیدا کیں جن کو اس دور کا مرد دل سے چاہتا تھا۔ یہ پیشہ ور عورتیں جنسی اعتبار سے ایک شعلہ تھیں، ذہنی طور پر شراب کی طرح نازہ دم کرنے والی اور ناز و ادا، خوش کلامی، عشوہ طرازی، ایہام، خلع، جُجت و لطیفہ بازی سے دل کو موہ لینے والی۔ اس عورت کا درجہ اس معاشرے میں بیوی سے بلند تر تھا۔ دوسری طرف نئے مزے کے لیے نوخیز لڑکے تھے جنہیں دیکھ کر معاشرے کے ہر فرد پر گہرا اثر ہوتا تھا۔ ذرا آبرو، ناجی و مضمون کے یہ اشعار دیکھئے کہ وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں اور کس روئے کا اظہار کر رہے ہیں :

- صباحِ بیچ گویا ماہِ گمنامی ہے وہ لولہا
(آبرو) سلامت بیچ سر تا پا تک دانی ہے وہ لولہا
بدلت غفلِ سیتی اس کا صفا اور نرم و رنگیں تر
(آبرو) گویا سر تا قدم باقاتِ سلطانی ہے وہ لولہا
سر اوپر لال چیرا اور ذہن جوہِ غنچہ رنگیں
(ناجی) پیار مدعا، لعلِ سلطانی ہے یہ لڑکا
قیامت قامت اوس کا دیکھ کے الفیم کے جوں خواں
(ناجی) چمکا ہے پرلِکد مہرِ سورتی ہے یہ لڑکا
چلا کشنی میں آگے سے جو وہ محبوب جاتا ہے
(مضمون) کبھی آنکھیں بہر آتی ہیں کبھی جی ٹوب جاتا ہے

یہی صورت یونانی معاشرے میں نظر آتی ہے۔ زائونون (Xenophon) نے سپوزیم میں لکھا ہے ۱۸ کہ ایک امیر کبیر کالیاس (Callias، ق - ۲ - ۳۲۳) کے ہاں دعوت تھی۔ سب کھانے پر پیشہ چکے تھے کہ اتنے میں ایک نوجوان حسین لڑکا آتولیکس (Autolyceus) داخل ہوا۔ اسے دیکھتے ہی ساری محفل کو سائب سونگھ گیا۔ ساری محفل ایسی بے خود تھی کہ جب بھانڈے نے لطافت و ظرائف سے محفل کو محفوظ کرنا چاہا تو اس نے محسوس کیا کہ اس کی باتوں میں کوئی دلچسپی نہیں لے رہا ہے۔ یہی حال بعد شاہی دور کا تھا۔ نوخیز لڑکوں کو دیکھ

مگر عشق کی آگ سلگنے لگتی - رقابت سے عاشق سہجور جلنے لگتا - محبوب سے ملنے کے لیے عاجزی دکھاتا - اس کی گلی کے چکر لگاتا - اپنی باوقافی کی قسمیں کھاتا - اس کے آستان کی چسپہ ساقی کرتا - اسے دیکھتا تو بات بھی نہ کر سکتا - چونکہ محبوب لڑکا ہے اس لیے جفاکار بھی ہے اور جفا جو بھی - برجانی بھی ہے اور بے وفا بھی - عام طور پر یہ محبت چہرے پر سبز، آگے کے کچھ دن بعد تک رہتی اور پھر کافور ہو جاتی - عاشق لٹے معشوق کی تلاش کر لیتا اور معشوق خود عاشقوں کی صف میں داخل ہو جاتا -

دولوں طرف میں داڑھی خورشید رو کے دوڑی

دیکھو زوال یسارو ، آیا بُسرا زسانہ (آبرو)

اس لیے حسن کا تصور یہ ہے کہ وہ فانی ہے - عشق بھی وقتی و عارضی ہے - افلاطون نے اپنے ابتدائی مکالمات میں لڑکے سے عشق کے تصور پر ایسی بلند و بالا عبارت تعبیر کی ہے کہ وہ روحانیت کو چھوٹے لکھی ہے - اس نے لڑکے کی محبت کو حقیقتِ اعلیٰ تک پہنچنے کا ایک طریق بتایا ہے -^{۱۹} یہی وہ تصور ہے جسے ہمارے صوفیائے کرام نے عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی تک پہنچنے کا ذریعہ بنایا ہے اور جسے ”المجاز قطرة الحقیقة“ کے فقرے سے ادا کیا جاتا ہے - اپنی تہذیبی و فکری روایت کے زیر اثر افلاطون نے اس روایت کو علویت عطا کی - یہ تصور یونان سے ایران آیا اور وہاں سے بزرگوار آکر مذہبی و معاشرتی سطح پر خوب پروان چڑھا - لیکن چھ شاہی دور میں نہ کوئی مطلق تھا ، نہ کوئی افلاطون اس لیے یہاں اسرد پرستی خوش وقتی اور دل بہلاوے کے دائرے سے باہر نہ نکل سکی - اس دور کی شاعری پر حقیقی تصوف کا بھی کوئی گہرا اثر نہیں ہے - اس میں تعویذ گنڈے والے صولیہ تو نظر آتے ہیں لیکن کوئی چراغِ دہلی ، کوئی گیسو دراز یا کوئی نظام الدین اولیا نظر نہیں آتا - بہر حال اسرد پرستی کی یہی لازمی روایت چھ شاہی دور کے سازگار تہذیبی ماحول کے زیر اثر ، اردو شاعری میں جنب ہو کر اس کی روایت کا حصہ بن گئی جس کا واضح اظہار اس دور کے ایہام گوہوں کی شاعری میں ہوا ہے - آبرو اسی تہذیبی فضا اور ذہنی ماحول کا ترجمان ہے -

(۲)

اب ایک مسئلہ ، جس پر اہل علم و ادب بحث کر چکے ہیں ، یہ ہے کہ شمالی ہند میں اردو شاعری کے اس پہلے باقاعدہ دور میں ، دیوان کی ترتیب کے اعتبار سے ، اولیت کا شرف کس شاعر کو حاصل ہے ؟ جعفر زلی کے علاوہ

اس دور کے تین شاعر سامنے آتے ہیں۔ ایک آبرو، دوسرے حاتم اور تیسرے نائز۔ حاتم نے ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ عزیز الدین عالمگیر ثانی کے تیسرے سال جلوس ۲۰ میں اس نے ”دیوان قدیم“ سے انتخاب کر کے ”دیوان زادہ“ کے نام سے اپنا نیا دیوان تیار کیا۔ عالمگیر ثانی ۱۰ شعبان ۱۱۶۷ھ سے ۸ ربیع الثانی ۱۱۷۳ھ (۲ جون ۱۷۵۸ء سے ۲۹ نومبر ۱۷۵۹ء) تک برسرِ تخت رہا۔ عالمگیر ثانی کا تیسرا سال ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ء میں شروع ہوتا ہے جس کے معنی یہ ہوتے کہ دیوان زادہ ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ء میں مرتب ہوا۔ نسخہ لاہور کے دیباچے میں حاتم نے لکھا ہے کہ ”دیوان قدیم“ چھ سال سے ہندوستان میں مشہور ہے۔ ۲۱۴ اس سے یہ بات سامنے آتی کہ حاتم نے ”دیوان قدیم“ ۲۵ - ۱۱۶۹ھ = ۱۱۳۸ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ء میں مرتب کیا تھا۔ دیوان زادہ کے ایک اور نسخے ۲۲ میں حاتم کا ایک شعر ملتا ہے :

الہنس برس ہوئے کہ حاتم مشتاق قدیم و کہنہ گو ہوں

یہی شعر الہنس کے بیانے چالیس عدد کے ساتھ ”دیوان زادہ“ نسخہ لاہور میں ۱۱۶۸ کے تحت ملتا ہے۔ شعر کی ان دونوں صورتوں سے معلوم ہوا کہ شاہ حاتم ۳۸ - ۱۱۶۸ = ۱۱۲۹ (۱۷۱۵ء) یا ۵۰ - ۱۱۶۸ = ۱۱۲۸ (۱۷۱۲ء) سے رخصت میں شاعری کر رہے تھے۔ دیوان زادہ کے دیباچے کے ایک اور نسخے میں حاتم نے لکھا ہے کہ ”۱۱۲۹ھ سے ۱۱۶۹ھ تک کہ چالیس سال ہوتے ہیں، قندِ عمر اس فن میں صرف کیا۔“ ۲۳ چلے حساب سے ۱۱۲۸ یا ۱۱۲۹ (۱۷۱۲ء) یا ۱۷۱۵ (۱۷۱۵ء) اور دوسرے حوالے سے حاتم کی شاعری کا سال آغاز ۱۱۲۹ (۱۷۱۵ء) ہوتا ہے۔ ان شواہد سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ حاتم کی شاعری بہر صورت دیوانِ ولی کی آمد سے پہلے شروع ہو چکی تھی۔ مصحفی نے حاتم کے حوالے سے لکھا ہے کہ :

”ایک روز قبر سے بیان کیا کہ فردوس آرام کہ (بد شاہ) کے دوسرے سال (جلوس) میں ولی کا دیوان دہلی پہنچا اور اس (دیوان) کے اشعار ہر چھوٹے بڑے کی زبان ہر جاری ہو گئے۔ (بیان کے) دو تین شاعروں نے، جن سے ناجی، مضمون و آبرو مراد ہے، ہندی شعر گوئی کے لیے ایہام کو بنیاد قرار دیا۔“ ۲۴

اس بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ ولی کا دیوان بد شاہ کی تخت نشینی کے دوسرے سال یعنی ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء میں دلی آیا اور چھوٹے بڑے کی زبان پر چڑھ گیا۔ دوسرے یہ کہ حاتم نے ناجی، مضمون و آبرو کے

ساتھ مل کر ریختہ میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھی۔ جہاں تک اردو شاعری کا تعلق ہے وہ دیوانہ ولی کی آمد سے پہلے بھی شمال اور خصوصاً دلی میں ہو رہی تھی۔ حاتم ۱۱۲۳ یا ۱۱۲۶ یا ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۳ یا ۱۷۱۴ یا ۱۷۱۵ء) نے ریختہ میں شاعری کر رہے تھے۔ آبرو اپنا دوسرا دیوان بھی، جس کا ذکر آگے آنے کا، ۱۱۳۴ھ میں مرتب کر چکے تھے۔ اب ان حقائق کی روشنی میں پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کا یہ اقتباس پڑھیے :

”حاتم ۱۱۲۸ھ سے فارسی میں شاعری کر رہے تھے مگر جب بعد شاہی عہد کے دوسرے سال یعنی ۱۱۳۲ھ میں ولی کا دیوان دہلی آیا اور ان کا کلام ہر طبقے میں مقبول ہوا تو حاتم نے ناجی، مضمون اور آبرو کے ساتھ اردو میں شعر کہنا شروع کیا۔ فائز اپنا کلیات، جس میں آردو دیوان بھی شامل ہے، ۱۱۲۷ھ میں مرتب کر چکے تھے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فائز کا کلیات مرتب ہو چکنے کے ایک سال بعد حاتم نے فارسی میں اور پانچ سال بعد اردو میں شعر کہنا شروع کیا۔ اس طرح حاتم اور ان کے ساتھ اردو شاعری شروع کرنے والے تمام شاعروں پر فائز کا تقدم ثابت ہے۔“ ۲۵۱

اگر اس عبارت کا مقابلہ مصحفی کی عولہ بالا عبارت سے کیا جائے تو اس میں حاتم نے کہیں اپنی فارسی شاعری کا ذکر نہیں کیا۔ حاتم نے اپنی اردو شاعری کے آغاز کا بھی کہیں ذکر نہیں کیا بلکہ اردو شاعری میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھنے کا ذکر کیا ہے۔ اردو شاعری کی بنیاد رکھنا اور اردو شاعری میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھنا — شعر ہندی را بہ ایہام گوئی نہادہ داد — میں جو واضح فرق ہے اس پر کسی بحث کی ضرورت نہیں ہے۔ پھر پروفیسر ادیب کی یہ دلیل کہ حاتم ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء سے پہلے فارسی میں شاعری کر رہے تھے، دیوان زادہ کے خطوط کی موجودگی میں از خود ہوں رد ہو جاتی ہے کہ دیوان زادہ کے نسخہ رام پور میں ۱۱۳۰ھ کی اردو غزل موجود ہے اور نسخہ لاہور میں ۱۱۳۱ھ (۱۷۱۹-۱۷۱۸ء) کی دو طرحی غزلیں موجود ہیں۔ ان غزلوں کی موجودگی سے پتا چلتا ہے کہ دیوان ولی کی آمد سے پہلے ہی حاتم اردو میں شاعری کر رہے تھے اور لفظ ”طرحی“ سے اس بات کا مزید ثبوت ملتا ہے کہ مراختوں (ریختہ کے مشاعروں) کا عام رواج ہو گیا تھا۔ پھر ۱۱۳۰ھ/۱۷۱۸-۱۷۱۹ء اور ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹-۱۷۲۰ء کی غزلیں دیکھیے، ان میں ایہام دلیر عاشق کی طرح تلاش کرنا پڑے گا۔

اب اس بات کو بھی دیکھتے چلیں کہ فائز کا اردو دیوان کیا واقعی ۱۱۲ء میں مرتب ہو چکا تھا؟ فائز نے اپنے خطے میں ترتیب و تکمیل کلیات کے بارے میں لکھا ہے کہ :

”ہوشیہ نہ رہے کہ یہ رسالہ ، جیسا کہ مذکور ہوا ، جوانی کے آغاز میں لکھا جا چکا تھا ۔ ان اشعار میں سے میرے ایک منشی نے اپنی موافق طبع انتخاب کر رکھا تھا ۔ اکثر دوستوں نے اس کلام منتخب کی نقلیں کر لی تھیں اور فقیر اس خیال سے کہ کلام میں رطب و یابس سب کچھ ہوتا ہے ، اس پر نظر ثانی کا فرائض رکھتا تھا ، لیکن پندرہ سال تک ایسا نہ ہو سکا کیونکہ دوسرے مشاغل مانع رہے ۔ اس مدت کے گزر جانے کے بعد ۱۱۵۲ء میں کچھ فرصت نصیب ہوئی تو اس مجموعے پر نظر ثانی کی اور اس کام میں ایک سال کے قریب صرف ہوا ۔“ ۲۶

اس عبارت سے یہ پتا چلا کہ فائز نے اپنا کلیات مرتب کرنے کا کام ۱۱۵۲ء/ ۱۲۹۰-۱۳۰۰ء میں شروع کیا اور ۱۱۵۳ء/ ۱۳۰۰-۱۳۰۱ء میں اپنے سارے کلام پر نظر ثانی کر کے اسے ترتیب دیا ۔ پندرہ سال پہلے ان کے منشی نے ایک انتخاب ، اپنی ہست کے مطابق ، تیار کیا تھا جس کی نقلیں بھی لوگ لے گئے تھے لیکن مصروفیت کی وجہ سے یہ خود اپنے کلام پر نظر ثانی نہ کر سکے تھے ۔ اس اقتباس کے پیش نظر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ۱۱۲ء کے کلیات میں فارسی کے علاوہ اردو کلام بھی شامل تھا ۔ ۱۱۲ء/ ۱۱۵۰-۱۳۰۱ء کے کلیات میں اردو کلام کے نہ ہونے کا ایک ثبوت یہ ہے کہ کلیات فائز کے معلوم نسخوں میں سے ایک نسخہ ایسا ہے جس میں اردو کلام شامل نہیں ہے اور جس کا ذکر پروفیسر ادیب نے خود ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”نیرا (نسخہ) پنجاب یونیورسٹی لاہور میں ہے جس میں فائز کا اردو دیوان نہیں ہے۔“ ۲۷ کلیات فائز کا ایک طوائف جدولوں والا نسخہ گیلان لاہوری آج (پاکستان) میں محفوظ ہے ۲۸ جس پر تاریخ کتابت تو درج نہیں ہے لیکن صدر الدین فائز کی ۱۱۵۰ء/ ۱۳۰۰-۱۳۰۱ء کی مہر ثبت ہے ۔ اس میں بھی اردو کلام موجود نہیں ہے ۔ نسخہ دہلی اور نسخہ لاہور کے سلسلے میں قابل توجہ بات یہ ہے کہ ان دونوں کے فارسی اشعار کے زبان و بیان میں جا بجا اختلاف ملتا ہے جس سے اس بات کو مزید تقویت پہنچتی ہے کہ نسخہ لاہور نظر ثانی سے پہلے کا وہی نسخہ ہے جو ۱۱۲ء/ ۱۱۵۰-۱۳۰۱ء میں مرتب ہو چکا تھا اور جس پر پندرہ سال بعد نظر ثانی کر کے فائز نے نئے کلیات میں ۱۱۵۳ء/

۳۱۔ ۱۹۳۰ء تک کا حارا کلام شامل کر دیا گیا۔

اب رہا یہ سوال کہ فائز نے اردو شاعری کب شروع کی؟ تو خود ان کے دیوانِ اردو کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ولی دکنی سے بہت متاثر ہیں۔ اردو دیوان کی ۶۶ غزلوں میں سے ۴۳ غزلیں ولی کی زمین میں کہی گئی ہیں۔ فائز کے لیے، آہنگ اور ذخیرۃ الفاظ پر ولی کا واضح اور گہرا اثر ہے۔ اس بات سے یہ بھی نتیجہ نکلتا ہے کہ فائز نے اردو شاعری دیوانِ ولی کی آمد کے بعد ۱۱۳۲ھ/۱۹۲۰ء میں یا اس کے بعد شروع کی اور جب ۱۱۴۳ھ/۱۹۳۰-۳۱ء میں اپنا کلیات مرتب کیا تو دس گیارہ سال کا اردو شاعری کا اپنا سرمایہ بھی آخر میں شامل کر دیا۔ فائز بہت زود گو تھے۔ خطبہٴ کلیات میں خود لکھا ہے کہ ”اکثر ایک دن میں ایک سو بیس اشعار اور دماغ چاق و چوبند ہو تو اس سے بھی زیادہ ہو جاتے تھے“ ۲۹۔ اس بات کا مزید ثبوت کہ فائز نے اردو شاعری کا آغاز ۱۱۳۲ھ/۱۹۲۰ء یا اس کے بعد کیا، چند اور باتوں سے بھی ملتا ہے۔

قاضی عبدالودودؒ نے لکھا ہے کہ فائز نے اپنی ایک مثنوی میں عالمگیر کی وفات کے بعد بادشاہوں کے عبرت ناک انجام کا ذکر کیا ہے۔ اس میں سارے بادشاہوں کا ذکر آتا ہے۔ ایک مصرع میں ”اس از وے ہد شد آمد ہدہد“ ہد شاہ کا بھی ذکر آیا ہے جس کا حال تخت نشینی ۱۱۳۱ھ/۱۹۱۹ء ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ یہ مثنوی ۱۱۳۲ھ/۱۵ - ۱۹۱۳ء میں نہیں لکھی گئی ہوگی۔ آکسفورڈ یونیورسٹی کی فہرستِ مخطوطات میں ایک مثنوی کا ذکر ہے جو ۱۱۳۸ھ/۲۲ - ۱۹۲۱ء میں لکھی گئی جس کا سال تصنیف ”دولت خانہ“ والا ہے برآمد ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مثنوی بھی ۱۱۳۲ھ/۱۵ - ۱۹۱۳ء میں موجود نہیں ہوگی۔ فائز نے اپنی ایک غزل کے مقطع میں بکرلنگ کا ایک مصرع تضمین کیا ہے:

فائز کو بھایا مصرع بکرلنگ اے سجن

”گر تم ملو گے خبر سے دیکھو گے ہم نہیں“

گویا کہ جب فائز نے یہ غزل لکھی اس وقت بکرلنگ بھنیت شاعر مشہور تھے۔ اگر فائز ۱۱۳۲ھ/۱۵ - ۱۹۱۳ء میں اپنا دیوانِ اردو مرتب کر چکے ہوتے تو یہ کیسے ممکن تھا کہ دلی میں جہاں آبرو، حاتم، مضمون، لاجی اور بکرلنگ وغیرہ موجود تھے، اس کا کوئی ذکر نہ کرتے۔ پھر میر، گردیزی اور قائم نے اپنے تذکروں میں بھنیت اردو شاعر فائز کا ذکر تک نہیں کیا جس سے اس بات

کا ثبوت ملتا ہے کہ فائز اپنے دور میں فارسی گو کی حیثیت سے تو معروف تھے لیکن ان کا اردو کلام اس دور میں قابل ذکر نہیں تھا۔ الہوں نے رواج زمانہ کے مطابق دیوان ولی کے آنے کے بعد ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع میں یا اس کے بعد اردو میں شاعری شروع کی۔ قاضی عبدالودود بھی اسی نتیجے پر پہنچے کہ ”یہ نتیجہ نکالنا تو درکنار، کلیات کے نسخہ“ ۱۱۳۲ھ/۲۰ - ۱۷۲۹ع میں دیوان اردو کے شعول کی بنا پر یہ کہنا بھی ممکن نہیں کہ ۱۱۲۷ھ/۱۷۱۴ - ۱۷۱۴ع میں فائز کی ریختہ گوئی کا آغاز ہو چکا تھا۔“ ۳۱

اب ہم آرو کی طرف آتے ہیں۔ دیوان آرو کے اب تک جننے قلمی نسخے دستیاب ہونے ہیں ان میں قدیم ترین مخطوطہ وہ ہے جو انجمن ترقی اردو پاکستان میں محفوظ ہے۔ اس مخطوطے کا سنہ کتابت ۲۹ صفر ۱۱۵۴ھ/۲۲ اگست ۱۷۴۱ع ہے اور ترقیے کی عبارت یہ ہے :

”بسمت دیوان ریختہ محمد مبارک آرو سلمہ اللہ تعالیٰ بروز یکشنبہ بتاریخ ہست و نہم صفر۔ ختم اللہ بالخیر والظفر در عہد محمد شاہ بادشاہ غازی سنہ ۱۲ جلوس والا قلمی شد۔“ ۳۲

محمد شاہ کا سالہ تخت نشینی ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ع ہے اور گیارہواں سالہ جلوس ۱۱۴۴ھ/۲۲ - ۱۷۴۱ع میں پڑتا ہے جو اس دیوان کا سالہ کتابت ہے۔ اس وقت آرو (م ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ع) زندہ تھے۔ انجمن کا یہ مخطوطہ نہ صرف ناقص الاول و آخر ہے بلکہ غلط جلد بندی کی وجہ سے اس کے صفحات آگے پیچھے جڑ گئے ہیں۔ اسی لئے فہرست مخطوطات انجمن کے مؤلف افسر صدیقی امردہوی نے اسے ”بے ترتیب مجموعہ“ کلام ۳۳ کہا ہے۔ اس میں دراصل آرو کے دو دیوان شامل ہیں۔ مولہ بالا ترقیہ دیوان اول کا ہے۔ دوسرے دیوان کا ترقیہ ناقص الآخر ہونے کی وجہ سے موجود نہیں ہے۔ ۳۴ خوشگو نے لکھا ہے کہ ”دیوانے ضخیم و خوب نازہ ازین عالم جمع کردہ۔“ ۳۵ ضعیف نے لکھا ہے کہ ”مثنوی ریختہ... دیوانے ضخیم از ریختہ جمع کردہ بسیار متین و مملو“ ۳۶۔ لیکن موجودہ مطبوعہ و قلمی دواوین کے مختلف نسخوں کو دیکھ کر انہیں کسی طرح بھی قابل ذکر حد تک ضخیم نہیں کہا جا سکتا۔ انجمن کے اس مخطوطے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آرو کے یہ دونوں دیوان ایک ساتھ ۱۱۴۴ھ/۱۷۴۱ع میں کتابت ہونے جس کے معنی یہ ہیں کہ کم از کم پہلا دیوان دوسرے دیوان سے پہلے مرتب ہو چکا تھا۔ اگر دوسرے دیوان کے سالہ کتابت ہی گو سالہ ترتیب مان لیا جائے تو پہلا دیوان اس سے کم از کم پانچ سات سال پہلے مرتب

ہو چکا ہو گا جس کے معنی یہ ہیں کہ آبرو کا دیوان اول ۱۱۳۷ یا ۱۱۳۹ھ (۲۵ - ۱۵۲۳ یا ۲۷ - ۱۵۲۶ع) میں مرتب ہو چکا تھا - ۱۱۳۲ھ میں ، جیسا کہ ہم نے اگلے باب میں لکھا ہے ، آبرو کی عمر تقریباً ۳۸ سال تھی اور انہیں شعر کہتے ہوئے کم و بیش بیس سال کا عرصہ ہو چکا تھا - گویا آبرو کی شاعری کا آغاز ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ع کے لگ بھگ ہوا ، جب کہ حاتم کی شاعری کا آغاز ۱۱۲۵ یا ۱۱۲۶ھ یا ۱۱۲۹ھ (۱۵۱۳ یا ۱۵۱۴ یا ۱۵۱۷) میں ہوا اور فائز کی اردو شاعری کا آغاز ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع یا اس کے بعد ہوا - جہاں تک اردو دیوان کے مرتب ہونے کا تعلق ہے ، آبرو کا دیوان اول ۱۱۳۹ھ (۲۷ - ۱۵۲۶ع) یا اس سے پہلے مرتب ہو چکا تھا - فائز کا دیوان اردو ۱۱۳۳ھ (۳۱ - ۱۵۳۰ع) میں مرتب ہوا اور شاہ حاتم کا دیوان قدیم ۱۱۳۴ھ (۳۲ - ۱۵۳۱ع) میں مرتب ہوا - انہیں تک چونکہ ناجی ، ہنگ رنگ اور مضمون وغیرہ کی شاعری کے آغاز کے متین کا بتا نہیں ہے اس لیے شالی ہند کے ریختہ گو شعرا میں آبرو پہلے صاحب دیوان شاعر ہیں جنہوں نے ولی کے انداز پر اپنا دیوان ریختہ مرتب کیا -

اگلے باب میں ہم شالی ہند کے اسی پہلے صاحب دیوان شاعر ، بد شاہی تہذیب کے مخالف اور ایہام گویوں کے سرخیل نجم الدین شاہ مبارک آبرو کا مطالعہ کریں گے -

حواشی

- ۱۔ تذکرہ ہندی : غلام ہندانی مصنف ، ص ۸۰ ، الجمن ترق اردو اورنگ آباد دکن (طبع اول) ، ۱۹۳۳ع -
- ۲۔ اے کیٹالاک اول دی عربیک ، پرنسپل اینڈ ہندوستانی سٹوسکرپٹس : اے ایچ ٹیگر ، ص ۶۱۱ کلکتہ ۱۸۵۴ع -
- ۳۔ تاریخ ادب اردو : ڈاکٹر جمیل جالبی (جلد اول) ص ۶۳۶ - ۶۳۹ ، مجلس ترق ادب لاہور ۱۹۷۵ع -
- ۴۔ اردو شاعری میں ایہام گوئی : مولوی عبدالحق ، قومی زبان کراچی ۱۹۶۱ع -
- ۵۔ ارسطو سے ایلٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۱۵۲ ، نیشنل بک فائونڈیشن کراچی ۱۹۷۵ع -
- ۶۔ سیر المناظرین : غلام حسین طباطبائی (جلد دوم) ص ۸۷۰ ، مطبع فولکشور ۱۸۶۶ھ/۱۸۶۳ع -

- ۷۔ مرآع دہلی : درگاہ قلی خان ، ص ۳۲ ، (حضرت شاہ رسول رحمان کے ذکر میں)
 مطبع و منہ ندارد ۔
- ۸۔ آتشکدہ آذر : لطف علی بیگ آذر ، مرتبہ حسن سادات لائبریری میں مطبوعاً ہے
 اسپرنگیور ۱۳۳۶ ۔
- ۹۔ مجمع النفائس : میراج الدین علی خان آرزو ، ص ۱۳۶ ، قلی ، غزولہ قومی
 عجائب خانہ کراچی ۔
- ۱۰۔ ایضاً : ص ۱۸۸ ۔
- ۱۱۔ ایضاً : ۱۸۹ ۔
- ۱۲۔ ایضاً : ص ۲۲۱ ۔
- ۱۳۔ ایضاً : ص ۱۷۳ ۔
- ۱۴۔ خوش ہرگمہ زیبا : سعادت خان ناصر (جلد دوم) مرتبہ مشفق خواجہ ،
 ص ۵۸ - ۶۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ ع ۔
- ۱۶۔ ایضاً : ص ۵۱۳ ۔
- ۱۷۔ مرآع دہلی : درگاہ قلی خان ، ص ۳۷ ، منہ و مطبع ندارد ۔
- ۱۸۔ دی نیچرل ہسٹری آف لو : مورٹن ایم ہنٹ ، ص ۳۲ ، گرووانک ، لیویارک
 ۱۹۵۹ ع ۔
- ۱۹۔ ایضاً : ص ۳۷ ۔
- ۲۰۔ اے کیٹالاک آف دی عربک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اے
 اسپرنگر ، ص ۶۱۱ کلکتہ ۱۸۵۳ ع ۔
- ۲۱۔ دیوان زادہ : شاہ حاتم ، مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار ، ص ۴۹ ، مکتبہ
 خیابان لاہور ۱۹۷۵ ع ۔
- ۲۲۔ دیوان زدہ : شاہ حاتم ، خطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔
- ۲۳۔ اے کیٹالاک : اسپرنگر ، ص ۶۱۱ ۔
- ۲۴۔ تذکرہ ہندی : غلام ہندانی مصطفیٰ ، ص ۸۰ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد
 دکن ۱۹۳۳ ع ۔
- ۲۵۔ فائز دہلوی اور دیوان فائز : مرتبہ سمود حسن رضوی ادیب (طبع دوم)
 ص ۷۷ ، ۷۸ ، انجمن ترقی اردو ہند ، علی گڑھ ۱۹۶۵ ع ۔
- ۲۶۔ ایضاً : ص ۱۹۰ ۔
- ۲۷۔ ایضاً : ص ۹۹ ۔
- ۲۸۔ خطوطات کیلائی لائبریری آج : مرتبہ ڈاکٹر غلام سرور ، الدراج نمبر
 ۳۲۸ ، ص ۷۳ ، اردو اکادمی جاولپور ، ۱۹۶۰ ع ۔
- ۲۹۔ فائز دہلوی اور دیوان فائز : ص ۱۸۷ ۔
- ۳۰۔ عبارتات : قاضی عبدالودود ، ص ۱ تا ۱۷ ، سلسلہ مطبوعات ادارہ

- تحقیقات اردو ، پشہ چار ، اکتوبر ۱۹۵۷ء -
- ۳۱- ایضاً : ص ۶ -
- ۳۲- دیوان آبرو : (مخطوطہ) الجمن ترق اردو پاکستان ، کراچی -
- ۳۳- لہرستِ مخطوطاتِ الجمن ترق اردو : مرتبہ المر صدیقی اسرہوی ، جلد اول ص ۱۵۷ ، الجمن ترق اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۵ء -
- ۳۴- جائزہ مخطوطاتِ اردو : مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۲۹۹ - ۳۰۴ ، سرگزئی اردو بورڈ ، لاہور ۱۹۷۹ء -
- ۳۵- سفینہ خوشگو : بندرا بن داس خوشگو ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۹۵ ، پشہ چار ۱۹۵۹ء -
- ۳۶- گلِ رعنا : لچھمی نرائن شفیق (تین تذکرے ، مرتبہ نثار احمد فاروق) ص ۲۱۰ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۹ء -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۱۸۷ "اول گئے کہ دریں فن دیوان تالیف نمود او بود -"
- ص ۲۰۲ "دیوان قدیم از بیست و پنج سال در بلاد پشہ مشہور دارد -"
- ص ۲۰۲ "روزے یقی تغیر نقل می کرد کہ در سہ دوم فردوس آرام کہ دیوان ولی در شامچیان آباد آمد و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ چاری گشتہ - با دو سہ کسی کہ مراد از لاجی و مضمون و آبرو باشد ، بنائے شعر ہندی را بہ ایہام گوئی نہادہ داد -"
- ص ۲۰۴ "مثنی بخالد کہ این رسالہ در ابتدائے سن شباب چنان چہ مذکور شد معلوم شدہ بود - من جملہ آن اشعار منشی داشتم کہ موافق طبع خود ہارہ انتخاب کردہ بود - از روئے آن منتخب اکثر عزیزان نقول برداشتہ بودند و تغیر بر آن کہ رطب و یاسی در کلام می باشد ارادۂ نظر ثانی بر آن داشت ، لیکن تا ہائزدہ سال میسر نیامد کہ اشغال دیگر در میان بود - ہمہ از القضائے ابن مدت در سہ یک ہزار و یک حد و چہل و دو لرمنے اتفاق افتاد - نظر ثانی بر آن مجموعہ کردم - تربہ یک سال درین کار کشید -"
- ص ۲۰۵ "اکثر در روزے حد و بیست بیت و زیادہ از آن کہ دماغ چاق می بود گفتہ می شد -"

ایہام گو شعرا : آبرو

آبرو، جن کا نام نجم الدین اور عرفیت شاہ مبارکف تھے، بعد غوث گوالیار شطاری کی ولادت میں سے تھے۔ گوالیار میں پیدا ہوئے۔ ابتدائے جوانی ہی میں دیلی آ گئے^۱ اور پھر چین کے ہو رہے۔ سراج الدین علی خان آرزو کے شاگرد اور رشتہ دار تھے۔ آرزو نے لکھا ہے کہ ”شاہ مبارک آبرو خالص، نظیر آرزو کے قرابت دار بھی ہیں اور شاگرد بھی ہیں، فنِ ریختہ کے بے مثل استاد ہیں۔“^۲ شاہی ملازمت کے سلسلے میں ایک عرصے تک سید فتح علی خان گردیزی کے والد سید عوض علی خان کی رفاعت میں فارغول میں بھی رہے۔^۳ درویش منشی، قلندر مشرب اور حسن ہرست تھے۔^۴ ایک آنکھ میں شاہد بھولا تھا جسے طنزاً مرزا مظہر جان جاناں نے ”کانٹھ“ کہا ہے۔ میر نے بھی لکھا ہے کہ ان کی ایک آنکھ بیکار ہو گئی تھی۔^۵ چہرے پر داڑھی تھی اور ہاتھ میں عصا رکھتے تھے۔^۶ فارس میں بھی شعر کہتے تھے۔ خوشگو نے اپنے تذکرے میں آبرو کے بین فارسی اشعار بھی دیے ہیں اور لکھا ہے کہ ”فارسی شاعری میں بھی زبان درست رکھتے ہیں۔“ یہ بھی لکھا ہے کہ ریختہ گو آبرو کو غالب وقت کہتے تھے۔ خوشگو نے یہ فرما کر تشریح کی ہے کہ ”ریختہ“ آبرو، آبرو نے شعر ریختہ“۔ آبرو کی تعریف میں لکھا تھا۔ آبرو اکثر خوشگو کے گھر آتے تھے اور رات کو وہیں رہ جاتے تھے۔^۷ قائم نے لکھا ہے^۸ کہ ایک محفل میں آبرو نے بے لوثا سے بے اعتنائی بولی۔ بہت دیر بعد

نقد دیوان آبرو (مخطوطہ) انجمن ترقی اردو پاکستان (کراچی) ص ۱۰۲، ایک غزل کا مقطع ہے :

مبارک نام تیری آبرو کا کیوں نہ ہو جگ میں
اُس ہے یہ میرے دیدار کی فرخندہ فانی کا

جب دولوں کی آنکھیں چار ہوئیں تو بے نوا نے کہا کہ حضرت! آپ ایسے غلموں سے ایسا تقابل برتنے میں گویا آب کی آنکھ میں ہارے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔ چونکہ آبرو کے ایک آنکھ نہیں تھی اس لیے یہ لطیفہ بر عمل رہا۔ سعادت خان ناصر نے لکھا ہے کہ ایک بار مرزا مظہر اور آبرو میں مکالمہ ہوا۔ مرزا نے آبرو کی مذمت میں یہ شعر کہا :

آبرو کی آنکھ میں ایک گانٹھ ہے

آبرو سب شاعروں کی ... لٹھ ہے

آبرو نے جواباً یہ شعر کہا :

جب سنی ست پر چڑھے تو ہان گھانا رسم ہے

آبرو جگ میں رہے تو جانِ جاناں ہشم ہے

آبرو سید شاہ کمال بخاری کے بیٹے میر مکھن لاکپاڑ سے تعلق خاطر رکھتے تھے۔ کئی اشعار میں اپنے اس تعلق خاطر کا اظہار کیا ہے :

مکھن مہتاب غضب میں فقیران کے حال پر

آتا ہے لب کو جوشِ جلال کمال پر

خوشگو کے مطابق آبرو نے ۲۳ رجب ۱۱۵۶ھ/۲۱ دسمبر ۱۷۴۳ع کو

وفات پائی اور سید حسن رسول نما کے مزار کے نزدیک مدفون ہوئے۔ اسی

قلبی ریاض میں ، جس میں چغفر زلی کا قطعہ تاریخ وفات درج تھا اور جس کا ذکر

پہلے آچکا ہے ، شاکر ناجی کا یہ ایک شعر درج ہے جس سے آبرو کے سال وفات

کی مزید تصدیق ہوتی ہے :

جان ہی سنگ دل ، تاریخ کا مصرع سنا ناجی

”کہ بے لطفی میں جن کی آبرو نے جی دیا مر مر“

دوسرے مصرع سے ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ع برآمد ہوتے ہیں۔ ساتھ ساتھ یہ دوا نے ،

قد مطبوعہ دیوان شاکر ناجی (مرتبہ ڈاکٹر فضل الحق ، ادارہ صبح ادب دہلی

۱۹۶۸ع) میں دوسرے مصرع میں ”جن کی“ کے بجائے ”اون کی“ اور

”جی“ کے بجائے ”جیو“ درج ہے۔ اس سے ۱۱۵۶ھ لگتے ہیں۔ اس سے

معلوم ہوا کہ مذکورہ ریاضی میں جس طرح دوسرا مصرع درج ہے وہی

صحیح ہے۔ اس دور میں ”جیو“ اور ”جی“ دونوں استعمال ہوتے تھے۔

مطبوعہ دیوان کے ص ۷۰ کے تیسرے شعر میں ”جیو“ کا لفظ آیا ہے مگر

حاشیے میں ، دوسرے قلمی نسخے کے حوالے سے ”جیو“ کے بجائے ”جی“ کا

لفظ درج کیا گیا ہے۔ (ج۔ ج)

جو آبرو کا نقطہ تاریخِ ولادت لکھا تھا ، اس کے چوتھے شعر سے بھی ۱۱۴۶ھ
ہی نکلتے ہیں :

ہاتفِ لڑدہندہ آبِ ریشہ گفت آبرو بود آبروئے سلف
خیراتی لعل ہے جگر نے بھی اپنے تذکرے میں ”ابہ بست و چہارم وجب سنہ ست
و اربعین و مائت و الف و اکرافست“ ۱۱۴۶ھ) ہی لکھا ہے ۔ ان تمام شواہد کی
روشنی میں آبرو کی تاریخِ وفات ۲۴ رجب ۱۱۵۶ھ/۲۱ دسمبر ۱۷۴۳ع ہمیشہ کے
لیے طے ہو جاتی ہے ۔

مصنفی نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”اس کی عمر پچاس سے متجاوز
ہوئی ہوگی کہ گھوڑے کی دولتی سے زندگی ختم ہو گئی۔“ ۱۲۰ اس بیان سے دو
ہائیں سامنے آتی ہیں ۔ ایک یہ کہ وفات کے وقت آبرو کی عمر پچاس سے متجاوز
تھی اور دوسرے ان کی وفات گھوڑے کی دولتی سے واقع ہوئی تھی ۔ اگر وفات
کے وقت ان کی عمر ۵۲ سال مان لی جائے تو آبرو کا سال ولادت ۱۰۹۴ھ/۱۶۸۳ع
متعین ہوتا ہے ۔ قاضی عبدالودود نے ۱۰۹۵ھ/۱۲۸۳ع متعین کیا ہے ۔ ۱۳

(۲)

آبرو نے جس ماحول میں شعور کی کھولی حسن پرستی ، عشق بازی ، بزم
آرائی اور مجلسیت ، خوش وقتی ، اسرد پرستی اور میرزائیت ، زندگی سے وقتی
لذت ، جسمانی لطف اور نشاط حاصل کرنے کی خواہش ، رندی اور کیف و سرور
سے سرمست ہو جانے کی آرزو ، حقیقت سے آنکھیں چرانے اور زندگی کے مسائل
سے آنکھیں پھانے کا عمل ، اس دور کے تہذیبی رویوں میں رچا ہوا تھا ۔ اس تہذیب
نے حقائق سے بھاگ سکر نشاط ، چہل اور بجا کے دامن میں پناہ لی تھی اور
اس نفسیات نے اس دور کے انسان کو اپنے حلقے میں ڈھالا تھا ۔ اس دور میں
فارسی والی روایت دم توڑ رہی تھی اور دیسی روایت سارے فتنہ لطیفہ میں
لیڑی کے ساتھ ابھر رہی تھی ۔ اردو زبان و ادب کی ترقی ، رواج و مقبولیت
بھی اسی روایت کا حصہ تھی ۔ شاہ مبارک آبرو وہ شاعر ہیں جنہوں نے اس دور

ف۔ اس کے دوسرے مصرع ہے ۱۱۵۰ھ نکلتے ہیں ۔ اس میں سے بطور ترجمہ
اگر آب کے ۴ عدد نکال دیے جائیں تو سنہ وفات ۱۱۴۶ھ برآمد ہوتا ہے ۔
(مجموعہ ”تاریخ“ [قلبی] ۔ مثالہ سنگھ پبلر ، ص ۹۲ ، الجمن ترقی اردو
پاکستان کراچی) ۔

کی روح کو اپنی شاعری میں سمایا اور پوری تنجیدگی کے ساتھ اردو شاعری کی طرف توجہ دی ۔

آبرو نے جب شاعری کا آغاز کیا تو فارسی روایت کے علاوہ بھاکا شاعری بھی ان کے سامنے تھی ۔ گوالیار ، جہاں کے آبرو رہنے والے تھے ، بھاکا کا علاقہ تھا ۔ بھاکا شاعری عوام میں مقبول تھی اور اس کے دوہرے لوگوں کی زبان پر چڑے ہوئے تھے جنہیں وہ چوپالوں میں اور عام بات بیت کے دوران ، اپنے جذبات و خیالات کی ترجمانی کے لیے ، استعمال کرتے تھے ۔ آبرو نے اپنی شاعری میں استعارہ سخن تو فارسی کے برقرار رکھے اور صنمات ، اسطور و تلمیحات فارسی و ہندی دونوں سے لیے مگر یہ شاہی دور کا تہذیبی مزاج اس میں شامل کردیا ۔ ساتھ ساتھ اپنی شاعری کی زبان میں بھاکا کے الفاظ بھی اسی طرح استعمال کیے جس طرح وہ عوام و خواص میں بولے جاتے تھے ۔ آبرو کی شاعری کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ جہاں فارسی اور دیسی روایتیں اس طور پر گھل مل رہی ہیں کہ اس عمل امتزاج میں ہمیشہ مجموعی دیسی مزاج ابھرتا ہے ۔ اسی لیے اس شاعری کے رنگ و مزاج اور زبان و بیان میں ”ہندوستانی پن“ نمایاں ہے اور بر عظیم کے موسم ، اس کے دن رات ، تہوار ، رسوم ، راگ رنگ ، مزاج و مذاق کی چھاپ گہری ہے ۔ آبرو نے اردو غزل میں ان عناصر کو اور بھاکا کے کبت اور دہروں کی روایت کو شامل کر کے ایک نیا رنگ سخن پیدا کیا جو ، اس دور کے تہذیبی مزاج کی مناسبت سے ، اتنا مقبول ہوا کہ سب شاعروں نے اسی رنگ سخن کی پیروی کی ۔ اس شاعری میں یہ شاہی دور کا نشہ شامل ہے ۔ یہ شاہی دور کو نہ معاشرے کی تنظیر لو کا مسئلہ پریشان کر رہا تھا اور نہ ملک و سلطنت کے جغرافیائی حدود کے کوئی معنی باقی رہ گئے تھے ۔ بادشاہ بر چڑ سے بے نیاز ، لال قلعے کی چہار دیواری میں بند ، رنگ رلیاں منانے میں مصروف تھا اور سارا معاشرہ بھی حالت نشہ میں بادشاہ کے ساتھ رنگ رلیاں منا رہا تھا ۔ ہر طرف رقص و موسیقی اور جشن و طرب کی صفیں جسی ہوئی تھیں جہاں ناچنے لگنے والیاں اور گھمبیری لڑکھوں کے طائفے نشے کے لطف و نشاط کو بڑھا رہے تھے ۔ دیوانہ آبرو اسی تہذیبی روح اور مذاق کا آلہ ہے ۔

دیوان آبرو کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کی روح دو چیزوں پر جان دیتی ہے ۔ ایسی بات جس سے مزا آئے اور ذرا دیر کو طبیعت خوش ہو جائے ، یا پھر ایسی بات جس میں بے ثباتی دہر و بے وفائی زمانہ کا ذکر ہو

تاکہ احساسِ غم سے لاشعورِ زمخت کے لیے ذہن کو قیام کیا جائے۔ ادھر سے کی اس لیے ضرورت ہے تاکہ بھر روشنی سے زیادہ لطف اٹھایا جا سکے۔ بنیادی طور پر یہ بھی مزے کو دوبالا کرنے کا ایک طریقہ تھا۔ شراب کی کثرت، رقص و موسیقی، حال سے بے حال کرنے والی نوالی، چھپی ہوئی خواہشات کو آلودہ کرنے والی داستانیں، دل پہلانے والے نالک، ہیروپ اور سوانگ، سجاوٹ اور روشنی پر حد سے زیادہ زور، مخصوص انداز کی عاشق مزاجی اور حسن پرستی اسی مزے کی مختلف صورتیں تھیں۔ خوش-وقتی اور اپنے سارے لوازمات کے ساتھ مجلسِ آرائی بھی اسی مزے کو حاصل کرنے کا وسیلہ تھی۔ آبرو کی شاعری میں یہ سب پہلو موجود ہیں اور آبرو اسی مزے اور مجلس کا شاعر ہے۔ یہ مجلس کیا ہے؟ اسے خود آبرو کی زبان سے سنتے چلیے :

مجلس میں دل خوشی کو جو چاہیے سوٹھے تھی

میں تھا و ہار تھے سب، معشوق تھا و سے تھی

یہیں مجلس اس دور کا مرکزی تہذیبی ادارہ ہے اور آبرو کی شاعری اسی مجلس کی داستان گو ہے۔ ایہام گوئی، رعایتِ لفظی، مزے دار باتوں اور روزمرہ کے مشاہدات کا اظہار اسی مجلسیت کا حصہ ہیں۔ اس لیے آبرو اپنی شاعری میں عشق و عاشقی کی وہ باتیں بھی بیان کرتا ہے جن کا اہل مجلس کو پہلے سے تجربہ ہے اور جنہیں شعر کے ویرانے میں سن کر وہ اپنی یادوں کے مزے سے خوش ہو جاتے ہیں۔ آبرو کی شاعری میں نئے تجربہ کا اظہار نہیں ہے۔ یہ شاعری بے لام احساس کو لفظوں کا جامہ نہیں پہناتی بلکہ ان تجربوں کا اظہار کرتی ہے جن سے اہل مجلس پہلے سے واقف ہیں۔ جب آبرو کہتے ہیں ۱۴ :

ڈھکارتے ہیں ہم گوں گمر بند ہاتھ ہاتھ

کھولیں ابھی تو جائے میاب کا بھرم نکل

کھلکھلا کر بھول غنچے کی طرح جاتا ہے مولد

سے ٹکف ہنس کے جب عاشق میں شرماتا ہے وہ

چمن میں شمع کی مانند کلیاں گل ہونیں بیو بیو

جہاں سے بات نکلی تھی تمہارے ہاں کھانے کی

ہمیں شادی تھی ہے اور خوش وقتی ہے یہ تازی

کہ اپنی زلف میرے ہار میں بھولوں میں باسی ہے

جھٹکی دکھا نکلے کی، دل چھین لیے چلی ہے

یہ گس لری الٹکھوں گوں سکھلا دیا چھنالا

مشتاقِ عسلِ خواہی نہیں آبرو تو گیا ہے
 یوں روٹو روٹو چلتا ، چل چل کے بھر ٹھٹھکتا
 دل بیچ کھب گیا ہے قبری کمر کا گستا
 پنکھے کے آہلوں کا کیا اس طرح اڑتا
 تو وہ اپنے شعر سے اہلِ مجلس کے مزے کو حقے کی طرح تازہ کر دیتے ہیں ۔
 آبرو کی شاعری میں وہ سب چیزیں ، باتیں اور عام روئے ملتے ہیں جنہیں ہند
 شاہی دور کا مجلسِ انسان دل سے چاہتا ہے ۔ عشق بازی کے لیے نقد خرچنے کی
 ضرورت ہے جب ہی سودا بن سکتا ہے :
 مفلس تو عید بازی گھر کے نہ ہو دوانا
 سودا بنے گا اس کا بن لیں کہ نقد خرچا
 عشق بازی عورت سے کیا جا رہا ہے ہا نک دار معشوق سے جو باغ میں اتفاق
 سے مل جاتا ہے :

مل گیا تھا باغ میں معشوق اک لک دار سا
 رنگ و رو میں پھول کی مانند ، سچ میں خار سا
 نمکیں گویا کیاب ہیں پھینکے شراب کے
 بسوا ہے تجھ لباس کا مزے دار چٹ ہٹا
 چوڑ ہیں اس لیے کھیل جا رہی ہے کہ محبوب کو قریب لانے کا ذریعہ ہے :
 چوڑ کے کھیلنے کا سارا ہے یہ خلاصا
 شاید کہیں وہ لڑکا بیٹھے ہمارے پاس آ
 مجلس جنگل یا گاؤں میں نہیں جم سکتی اس لیے شہر عزیز ہے :
 بچوں تو ہولا تھا جن راہ لی جنگل کی
 میانا وہی کہ جس نے گھر کی ہوا لی
 اشعار ہیں اسی لیے دل میں چب رہے ہیں کہ ان میں چہرہ نکدار کی تعریف ہے :
 سر بسر تعریف ہے اس چہرہ نکدار کی
 سب کے دل میں کیوں نہ چب جائے آبرو تیرے لکٹ
 اس میں چشم اور سیاہ خط اور سیاہ آبرو کے کلم
 رہتے ہیں اگر برتو تو کارمشافت گھو
 یہ مجلسیت اور اس سے پیدا ہونے والا مزا ، جہاں عام دلچسپ اور من پسند
 باتوں کے اظہار سے پیدا کیا جا رہا ہے وہاں اخلاق اور ہند و نصیحت کی باتوں
 سے بھی کلم لیا جا رہا ہے لاکھ ذرا دہر کے لیے احساس گوجھنچوڑ کر

زندہ کر دیا جائے اور منجے والا ٹھنڈی مائیں بہر مگر خوش وقتی کی طرف زیادہ توجہ و اہتمام ہے وہیں آسکے ۔ متضاد رنگ دکھا کر ایک رنگ کی اہمیت کو اجاگر کرنا اور مزے کی یکسانیت کو لوڑ کو ذہن کو اپنے سرے سے مزے کے لیے تیار کرنا ۔ زندہ احساس کو دہانے کے لیے طوائف کے کونٹھے پر جانے سے چلے دو رکعت نماز پڑھنے کا عمل تاکہ خوش وقتی میں ہلرے مزے اور بے لکڑی سے لگا جا سکے ۔ آبرو جب اخلاق درس دیتا ہے تو اس کی بھی میں نوعیت ہے ۔ اس میں کسی ٹھیرے یا گھری لکڑی کا دخل نہیں ہے بلکہ اسے اشعار اہلر مجلس کے منہ کا مزا بدلنے کے لیے آئے ہیں :

السان ہے تو کبر میں کہتا ہے کیوں الا
آدم تو ہم منا ہے کہ وہ خاک سے بنا
زبانی ہے شجاعت ان مہربان کی
امیر اس چنگ کے ہیں سب شیر قسالی
زنا کے وقت دل کے تھر تھرانے میں ہوا روشن
کہ اسے وقت میں بارو خدا کا عرش بتا ہے

اسی مجلسیت کے زیر اثر اس دور کا تصور حسن و عشق پیدا ہوتا ہے ۔ اس تصور میں کسی قسم کی علویت نہیں ہے ۔ یہ مراسم جسم اور لذت کا نتیجہ ہے ۔ حسن بازاری عورت یا لولہے میں تلاش کیا جا رہا ہے جو اس وقت تک باقی رہتا ہے جب تک جیب گرم ہے اور چہرے پر سبزہ نہیں آکا ہے ۔ اس عشق میں آندھی کا مازو تو ہے جو ذرا دیر کو اٹھتی ہے اور پھر ریشہ جاتی ہے لیکن سمندر کی سی گہرائی نہیں ہے ۔ آبرو کا عاشق بھی ایک پشم و عائق ہے جو لڑکوں اور بازاری عورتوں سے عشق کرتا ہے ، ان سے کہتا ہے ، ان کے نازو ادا اور چٹک مشک سے لطف الدوز ہوتا ہے ، جسم کی آگ بیھاتا ہے اور جب گھوٹی اور نظر آتا ہے تو پھر رخ پھر مگر اس کے عشق میں مبتلا ہو جاتا ہے ۔ عشق گھوٹا اس دور میں مردانگی کی نشانی ہے :

ع نامرد وہ کہاوے جو عشق سے پتا ہے

رسم اس مرد کی کھاتے ہیں قسم زوروں کی
قاب لاتا ہے جو کوئی عشق کے جھجکوروں کی

آبرو اسی عشق کے توجہاں ہیں :

عشق کی شمشیر کے جو مرد ہوتے ہیں قاتل
ان کو مشہد جنت اور جہانم خون سے مسلسل

وہیں ہواؤ کے ہزارو آہرو گھول
جہاں کہیں عاشقان کا ہوئے دنگ

حسن یہ ہے اور جاں ملتا ہے :

جنگت کے لالچی معشوق بے مطلق میں نہیں ملتے
ہوئے ہے وصل میں مانع ہیں بے دستگاہی یہ
دکھائے کوئی اس طرح کے لالچی گوکب تلک چلا
چل جاتی ہے فرمائش کہیں یہ لا ، کہیں وہ لا

یہ تہذیب حسن و عشق اور جسم و وصل کو ردیف و قائمہ سجدہ کر قبول
کرتی ہے اور خصوصیت کے ساتھ لڑکوں میں تلاش کر کے اپنے تہذیبی رویوں
اور شاعری سے اس کا فکری جواز تلاش کرتی ہے ۔ آہرو اور اس دور کے
دوسرے شعرا اسی لیے کہل کر اُسرد برستی کا اظہار کر رہے ہیں :

کسی سے پیار کی گرمی کیا چاہے تو آتش ہے
ملا چاہے تو کوئی رنگ ہو ہانی ہے وہ لولہ
ملاقات شوق کون دے ہے مٹھاس اس کی مزے داری
تمام عالم کے غریباں بیچ غریباں ہے وہ لولہ
ہوئی محکم بنا اس رخصتی کی مدح اس کی سون
کہ معشوق کے کارشائے میں ہانی ہے وہ لولہ
یہ ایک اور شعر پڑھئے :

لب بند ہو گئے ہیں کہوں گیونکے اس کی بات
لولہ انجیب ، مزے کا ہے یہ حبسہ التبات

اُسرد برستی اس دور کا تہذیبی رویہ ہے جس کا اظہار کہل کر بغیر کسی جھجک
کے آہرو ہوں کرتا ہے :

جو لولہ چھوڑ کر ریلی گول چاہے
وہ کوئی عاشق نہیں ہے ، بوالہوس ہے

اُسرد برستی کی ایک پوری روایت اس دور میں جنم لیتی ہے ۔ لڑکوں کی وضع
قطع ، سجاوٹ ، لباس و آرائش اور دوسرے طور طریقے مقرر ہو جاتے ہیں ۔
آہرو نے ایک طویل مثنوی ”اور موعظہ آرائش معشوق“ اسی موضوع پر لکھی
ہے جس میں بتایا ہے کہ معشوق کو اپنے حسن و جمال میں اضافہ کرنے ، اپنے
ہاتھوں اور لکھاری کو نمایاں کرنے کے لیے کیا طرز عمل اور گون سا طرف
آرائش ، الازگفتار ، طریقہ نشست و برخاست اختیار کرنا چاہیے تاکہ وہ معشوقیت

ہے ہورے طور پر متعین ہو سکے۔ اس مثنوی میں آبرو نے ایک ایک تفصیل دی ہے جس کے پڑھنے سے اس دور کا تصور حسن اور انداز عشق سامنے آتا ہے۔ حسن و عشق کا یہ تصور اس دور کی مخصوص مجلسیت کا ایک حصہ ہے۔ آبرو کی شاعری کے خدو خال بھی مجلسیت کے اسی عمل سے بنے سنورے ہیں اور اسی کی ترجمانی کرتے ہیں :

اب کہا میں نے کہ میرے سب سخن
وصف میں خواباں کے ہیں بھر قائم بن
یا یاب ہے اب کے رنگ روئی کا
ذکر ہے یا خیال ہے خط موئی کا
یا کہ قصہ ہے ادا و ناز کا
یا فائدہ شوخی و الداز کا
طرح ہے سب اب کے ماند و بود کی
طور ہے اب کے زبانت و سود کی

موسیقی بھی چونکہ اسی مجلسیت کا ایک حصہ ہے اسی لیے آبرو کی شاعری میں موسیقی کی اصطلاحیں اور موسیقاروں کا ذکر کثرت سے آتا ہے۔ نعمت خان صدا رنگ کی تعریف میں تو کئی اشعار ملتے ہیں اور اس بوری غزل سے ع "تم آگرے چلے ہو سجن ، گیا کریں گے ہم" اس کے علاوہ خاطر کا پتا چلتا ہے۔ کئی غزلوں میں محولا اور پشکا کا ذکر بھی آیا ہے۔ اس مجلسیت سے جو تصویر بنتی ہے اس میں ہندوستانی بن بٹ نمایاں ہے۔ آبرو کی شاعری پڑھنے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ دیسی روایت نے اب اچھی طرح اپنے قدم جما لیے ہیں۔ اٹھارویں صدی اسی روایت کے جاؤ اور بھلاؤ کی صدی ہے۔

ایہام گوئی بھی اسی تہذیب فضا کا ایک حصہ ہے۔ ایہام گوئی میں شاعر ایک طرف ذو معنی الفاظ تلاش کرتا ہے اور دوسری طرف ان میں معنی کا ربط بھی پیدا کرتا ہے۔ یہ عمل گنتا ہی مصنوعی کیوں نہ ہو اس کے لیے جان گھلاتا اور خون جگر صرف کرتا پڑتا ہے۔ اس کے لیے علم کی بھی ضرورت تھی اور فکر و تخیل کے ذریعہ معنی پیدا کرنے کی صلاحیت کی بھی ، تاکہ شعر میں دلچسپ اور حیرت زا مضامین پیدا کیے جا سکیں۔ سننے والوں میں حیرت اور تلاش معنی کے ذریعے دلچسپی پیدا کرنا ایہام گوئی کا اصل فن تھا۔ آبرو نے اس تلاش میں ہندوی الفاظ کو کھنگالا ، فارسی و عربی لغات کو ٹٹولا ، دوہروں اور گیت کے عیسوی مزاج کو اپنی شاعری میں سمویا اور اس دور کے تہذیبی

تلاشوں کو اپنی تخلیقی صلاحیت سے پورا کر دیا۔ اس تخلیقی عمل سے اردو زبان میں وسعت اور تنوع پیدا ہوا۔ لفظوں کو معنی و مضمون کے ساتھ برتنے، محاوروں اور ضرب الامثال کو سلیقے سے استعمال کرنے اور زبان سے آزادی کے ساتھ کٹھن کھیلنے کا حوصلہ پیدا ہوا۔ آج ان اشعار کے مضامین سے بازاری پن کا احساس ہوتا ہے لیکن اس بازاری پن کے باوجود ان میں گہری سنجیدگی بھی موجود ہے۔ ایہام کی چنی چنی صورتیں ہوسکتی تھیں، آہو نے کم و بیش اپنی شاعری میں ان سب کا اظہار کر دیا اور اس رنگ سخن کے حارے امکالات کو اپنے تصرف میں لا کر ایک طرف اسے اس دور کا مقبول ترین رجحان بنا دیا اور دوسری طرف آنے والی نسلوں کے لیے راستہ بھی بند کر دیا۔ آئندہ دور میں مرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر ابھرنے والی ”ردِ عمل کی لہریک“ بھی اسی کا نتیجہ تھی۔ آہو کی شاعری میں ایہام کے جو رنگ ابھرتے ہیں انہیں ان چند مثالوں کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے :

(۱) ہر ایک سبز ہے ہندوستان کا معشوق

بیا ہے نام کہ ہالم رکھا ہے کھیروں کا

[ہالم کھیرے کی ایک قسم ہے جو تراوٹ، سبک اور ٹھنڈک کی وجہ سے مشہور ہے۔ ہالم محبوب کو بھی کہتے ہیں، ہالم کھیرے سے کوشن کٹھیا نے بھی جنم لیا تھا۔ سبز اور معشوق میں معنوی ربط موجود ہے]۔

(۲) ہونے ہی اہل زو خواہانِ دولت خوابِ غفلت میں

جیسے سولا ہے بارو فرش پہ غفل کے کہہ سوجا

[زو کے معنی سولا، سولا کے معنی لپٹ۔ خواہانِ دولت کا خوابِ غفلت سے تعلق بھی واضح ہے۔ یہاں الفاظ و معنی دونوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے]۔

(۳) سیانے کون عاشق میں خواری بڑا کسب ہے

چاہیے کہ بھاڑ جھونکے جو دل کا ہونے والا

[ذالا عقلند، ذالہ بمعنی ذالہ جیسے چاول کا دانہ۔ سیانے اور ذالا سے بھاڑ جھونکنے کے محاورے کو استعمال کر کے معنی میں دلکشی پیدا کی گئی ہے]۔

(۴) ملتے کے شوق میں ہسم گھر ہار سب گنوا

مدت میں گھر ہارے آیا تو گھر نہ پایا

[گھر اور گھر کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا ہے]۔

(۵) سُن کے چرچا غیر ہیں جا کر چھچھولندر چھوڑ دی

گھر جیلا عاشق کا ان لوگوں کا کیا لولا ہوا

[چھوہوندرا ایک قسم کا لبوترہ سا چوپا - چھوہوندرا ایک قسم کی آتش بازی - چھوہوندرا چھوڑنا (حاورہ) کتابتہ شگونہ چھوڑنا ، نساد کرا دینا - ٹوٹا = سکرت سما سکاری طرح کی آتش بازی - ٹوٹا = نقصان خسارہ - ان سب کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا ہے] -

(۶) دل میںی نظام میں آ اب گھر کیا بسنا کیا

ان بھیجے بے بس کیا ، پر میں آجے بس لا کیا

[بسنا ، آباد ہونا - بس کرنا ، قبضہ کرنا - بس لا ، صرف انکار ہی کرنا - گھر کرنا ، دل میں جگہ کرنا - ان سب کو ملا کر معنوی و لفظی ربط کے ساتھ ایہام پیدا کیا گیا ہے] -

(۷) ترے اے غنچہ لب دم کے اثر صوب

چلم میں ہو گیا ہے گل تماکو

[گل ، پھول - چلم کے جلے ہوئے تمباکو کو بھی گل کہتے ہیں - گل ہونا کتابتہ چل جانا ، بچہ جانا - اسی کے ساتھ غنچہ ، لب اور دم کے الفاظ بھی معنی پیدا کر رہے ہیں] -

(۸) معشوق سائولا ہو تو کرنا ہے دل گوں پار

کالے کی چاہ خالی میں ظاہر ہے من کے ساتھ

من ؛ دل ، طبیعت - من ، وہ مہرہ جو کالے صائب کے بیٹ میں ہوتا ہے اور جس وقت صائب شبہ تاریک میں اس کو اگتا ہے تو وہ شعلے کی طرح چمکتے لگتا ہے - منسکرت میں قیمتی ہنہر کو کہتے ہیں - کالا بمعنی صائب اور زلف کے لیے بھی آتا ہے] :

(۹) ہنس ہاتھ کو پکڑنا کیا سحر ہے پیارے

پھولکا ہے تم نے منتر گویا کہ ہم چھوکر

[سحر ، جادو ، طلسم - منتر پھولکتا ، جادو کرنا - چھوکر ، چھونے سے - چھو کرنا ، منتر پھولکتا] -

(۱۰) قول آرو کا تھا گم نہ جاؤں گا اس گلی

ہو کر کے بے قرار دیکھو آج بھر گیا

[بھر جانا ، قول سے بھرنا ، زبان سے کر بھر جانا - بھر گیا ، دوبارہ گیا - دو معنی لفظوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے] -

ان چند مثالوں سے آرو کے ہاں ایہام کی نوعیت کا اندازہ ہو جاتا ہے - یہ عمل جہاں مصنوعی و شعوری ہے وہاں حد درجہ ہنرمندی کا بھی طالب ہے -

ذرا سی لغزش سے معنی کا رشتہ ٹوٹ کر شعر کو بے ربط بنا سکتا ہے ۔ لفظوں کو اس طور پر استعمال کرنے سے یہ فائدہ ہوا کہ دیسی زبانوں اور بولی ٹھولی کے وہ الفاظ جو اردو زبان کے مزاج میں جذب کیے جا سکتے تھے ان کا استحسان ہو گیا اور بہت سے الفاظ خراج پر چڑھ کر خارج ہو گئے ۔ لفظوں کے گورکھ دھندے اور چال ہننے سے زبان میں بیان و معنی کے درمیان ربط پیدا کرنے کا سلیقہ پیدا ہو گیا اور یہ بھی معلوم ہو گیا کہ بھاکا شاعری کی ایک ریخی روایت کہاں تک ساتھ دے سکتی ہے ۔ اس مزاج کے شامل ہونے سے اردو شاعری کا رنگ بھاکا اور فارسی دونوں سے الگ ہو گیا ۔ آبرو کی شاعری پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہم بحیثیت مجموعی ایک الگ زبان کی شاعری پڑھ رہے ہیں جو نہ فارسی ہے نہ بھاکا ۔

آبرو کے ہاں اردو شاعری ہندی بھاکا شاعری کے ان امکانات کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے جو جذب کیے جا سکتے تھے ؛ مثلاً یہ غزل دیکھیے :

گھنٹی کیا تم سوچ بدرد لوگو کسی سے جی کا سرم نہ پایا
گھنٹی نہ بوجھی پنا ہاری برہ لی کیا اب ہمیں ستایا
لگا ہے پیرا جگر گوشت گھانے ہوئے ہیں تیروں کے ہم نشانے
دیوہی ہیں سولہی ہمن کوں طعنے کہ تجھ کوں کبھوں نہ منہ لگایا
رکھی نہ دل میں کسی کی چستا ، کلیے میں ڈالی برہ کی کٹھیا
درس کی خاطر بھارے منٹا بھکارت اپنا برن ہٹایا
لگی ہیں جی پر برہ کی گھاتیں ، تلبہ تلبہ کھر چائیں راتیں
بھاری جن لیں ہٹائیں بانیں اکارت اپنا جنم گسوا یا
گلا سمولا یہ سب عبت ہے اس کے اوچھے کسوم کا جس ہے
ہارا پیارے کہسو کیا اس ہے بھارے جی میں اگر یوں آیا
جو دکھ پڑے گا سہا کروں گی ، جیسے کہسو گے رہا کروں گی
نمٹ کوں نس دن دعا کروں گی ، سکھی سلامت رہو خدا یا

ان اشعار میں وہی مزاج ہے جو ہندی کینوں اور دوہروں کا مزاج ہے ۔ جہاں محبوب مرد ہے اور عاشق عورت ، جو بھاکا شاعری کی خصوصیت ہے ۔ امرد پرستی کے باوجود آبرو اس اثر کو قبول کرتا ہے ۔ بحیثیت مجموعی آبرو کی شاعری میں فارسی و ہندی الفاظ ہاتھ میں ہاتھ ڈالنے نظر آتے ہیں ۔ ٹیسو گے پھول اور گل نستران ایک ساتھ ہیں ۔ عید و شب برات ، ہست و ت اور ہولی ، سیام گتھیا اور علی و ہدیہبر ، سب مل جل کر ایک ہو رہے ہیں اور ایک ایسا

گھنٹا تیار ہو رہا ہے جس سے اصلاح سہل ہو رہا ہے اور تعلیمی ذہن یہ محسوس کر رہا ہے کہ اب اس کی صلاحیتیں فارسی کے مقابلے میں زیادہ فطری طور پر بروئے کار آ رہی ہیں اور ساتھ ساتھ عوام سے بھی اس کا براہ راست رشتہ قائم ہو گیا ہے۔ یہ تہذیبی اثرات صرف شاعری تک محدود نہیں ہیں بلکہ موسیقی، رقص، مصوری، آدابِ مجلس، رسوم و رواج اور زندگی کے سب امور میں مقبول ہو کر معاشرے کی ہیئت اور اس کے رنگ روپ بدل رہے ہیں۔ شاعری میں آبرو انہی میلانات کا ترجمان ہے۔

ایہام گوئی اور ہندوی شاعری کے اثرات کے ساتھ ساتھ آبرو کے ہاں فارسی شعرائے متاخرین اور خصوصاً جانب کے اثرات بھی واضح ہیں لیکن یہ اثرات ایسے گہل مل گئے ہیں کہ انہیں الگ کرنا ممکن نہیں ہے۔ جانب مثالیہ شاعری کا نمائندہ شاعر ہے۔ مثالیہ شاعری میں پہلے مصرع میں کوئی دعویٰ کیا جاتا ہے اور پھر اس دعوے کو ثابت کرنے کے لیے شاعرانہ دلیل لائی جاتی ہے۔ آبرو کی شاعری میں ایہام کے ساتھ یہ طرزِ سخن عام طور پر نظر آتا ہے :

آگ اور روئی اکٹھی کرنی نہیں مناسب
دکھتے ہو داخلِ دل پر میرے عیب یہ بھوسا
جون سیاہی مورچے کی آڑ میں کرنا ہے چوٹ
یوں سمجھارے وار گرتے ہیں لین مڑکیں کی اوٹ
دو مصرعہ پر بھوان کے خال یہ ظالم جو بیٹھا ہے
ملی ہے آج شامی کو حکومت اہلِ بیست اوپر
شوق بہت دل میں نہیں دم سار سکتے آہ گرم
تب دھواں طے میں نکلتے جب جلم پر ہوئے آگ
جھمک منہ کی گھٹی تب میں گھٹا آرام لوگوں کا
کہ کم ہوتی ہے گرمی جس قدر خورشید ڈھلتا ہے
نہ تھی دم مارنے کی ہم کون قدرت جب چلا الہ کر
کہ اول پسند ہوتی ہے زبان تب جی نکلتا ہے

جانب کے محسوس رنگ سخن کا یہ اثر اس دور کے کم و بیش سب اردو شعرا کے ہاں ملتا ہے۔ آبرو نے اس رنگ میں ایہام کو ملا کر اسے ایک ایسی صورت دی ہے جس میں اس دور کا مزاج و مذاق بھی شامل ہو گیا ہے۔ آبرو ایک قادر الکلام شاعر ہے۔ وہ مشکل سے مشکل زمینوں میں بھی، اس دور میں جب کہ روایت اپنی ابتدائی منزل میں ہے، مربوط و روان شعر لکھتا

اور مشکل قافیوں کو یا معنی انداز میں اپنے تصرف میں لاتا ہے۔ محاورات و ضرب الامثال کو اس طور پر اشعار میں لاتا ہے کہ اس کے بہت سے اشعار نہ صرف اس کے دور میں زبان پر چڑھ گئے بلکہ آج بھی زبان زد ہیں :

بکھاری لوگ کہتے ہیں گھر ہے کہاں ہے کس طرح کی ہے کدھر ہے
آج بھر ہم میں کر دیا ہے اداس ان رقیبوں کا جائے شہنائیں
ہر طرف عشق کی لگی ہے ہاٹ دل ہمارا ہوا ہے بازہ ہاٹ
گھریں جو بندی ہوویں گنہگار بتوں کی کچھ لڑائی ہے خدائی
میں صورت اس کے ہاں تشبیہ و استعارہ میں نظر آتی ہے جن کے استعمال سے وہ معنی و احساس کی تصویر کو واضح کر دیتا ہے :

یوں چلا آتا ہے خواب بے سج
لوج کے سج جوں لوہ آتا
یوں دل ہمارا عشق کی آتش میں غوش ہوا
’بہن کر تمام آگہ میں کھلتا ہے جوں چنا
بے گل ہوا ہوں اب تو تری زلف میں سجن
شب ہے دواز، پسند ہماری اچھٹ گئی
دے میں جوں بتی ہو یوں دھکتی ہے زبان مکہ میں
گروں جس رات کے اندر یاب سوز نہاں کا

آرو کے ہاں رعایت لفظی اور تجنیس کی وہ صورت بھی نظر آتی ہے جو آہندہ صدی میں لکھنوی شعرا کے کلام میں زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ اگر آرو کے ایسے اشعار کو ان شعرا کے کلام میں ملا دیا جائے تو ان کا پہچانا مشکل ہوگا؛ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

گم مت گنو یہ ہنٹ مہاروں کا رنگ زرد
سوںسا وہی جو ہووے کسوٹی کسا ہوا
الغاز میں زباندہ لٹ ناز غوش نہیں
جو حال حد میں زیادہ بڑھا سوما ہوا
رخسار کے گل اوپر شبنم ہے یہ پسینا
کھیا سرخ ڈانک ہر ہے الہاس کا نکھ
رجالے بھی لگے اب ر ہونے
چاروں نے کسب سزا سری کا۔

آرو کا کلام پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنی شاعری میں فارسی

شاعری کی بیشتر نئی خصوصیات کو شامل کر کے اسے فارسی کا ہم رقیب بنانے کی شعوری کوشش کر رہا ہے؛ مثلاً صنائع کے استعمال اور ردیف و قافیہ کے التزام کے علاوہ فارسی شاعری میں مترادفات کو ایک ساتھ استعمال کر کے حسن بیان کو بُرا اثر بنایا جاتا ہے۔ آبرو نے اس الذاز کو بھی سلیقے سے استعمال کیا ہے :

بار سوب جا کے مرے درد کا بستر کہو
غم کہو، رنج کہو، حسرت و آزار کہو
مے وفا ہے شوخ ہے مے رحم ہے ایزار ہے
جو کہو سب ہے ولیکن کیجئے کیا، بار ہے
عبث مے دل کرو مت آبرو کو
مسائلر ہے، شکستہ ہے، گدا ہے

اس طرز ادا میں روزمرہ کی گفتگو کے لہجے نے جان ڈال کر اسے دل کی بات بنا دیا ہے۔ آئندہ دور کی شاعری میں ہی الذاز مقبول ہوا۔

آبرو کے سلسلے میں ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کے بعض اشعار پڑھنے ہوئے غالب کے اشعار ذہن میں گھومنے لگتے ہیں؛ مثلاً آبرو کا یہ شعر پڑھتے ہوئے :

لکھے ہے شیریں اس کو ساری اپنی عمر کی تلخی
مزه پایا ہے جن عاشق ہیں تیرے من کے گلی کا

غالب کا یہ شعر ذہن میں آیا :

گھٹنے شیریں ہیں تیرے لب کہ رقیب
کالیان کھسا کے مے مزہ لہ ہوا

آبرو کا یہ شعر پڑھ کر :

برچھی کی طرح شور جگر ہمار ہو گئی
تیری نگہ نے جب گم کیا آبرو پہ وار

غالب کا یہ شعر یاد آیا :

دل سے تری لنگاہ جگر تک اتر گئی
دولوں کو اک ادا میں وضاحت کر گئی

اسی طرح آبرو کا یہ شعر پڑھتے ہوئے :

مرتا دوس مہ جی کوں ملے یار ہمار میں
ہو جس کا دو۔ دشمنی اوس کون اوس سے ہے

غالب کا یہ شعر ذہن میں آیا :

یہ فتنہ آدمی کی خالہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو
آبرو کا یہ شعر پڑھ کر :

میلھا لگا ہے مجھ کوں تیرے لبوں میں 'کیا خوب'
اک بار بھر کے کہہ لے انہی زبان سے 'کیا خوب'

غالب کا یہ شعر یاد آیا :

غصہ' ناشکنتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو بوجھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں

ان اشعار میں یا تو الفاظ و تراکیب کی یکسانیت ہے یا بھر غالب کی غزل آبرو کی زمین سے لگی ہوئی ہے یا بھر دونوں کے مضامین میں مشابہت ہے۔ لیکن خصوصیت کے ساتھ غالب کے ابتدائی کلام کو دیکھ کر، جب وہ طرزِ بدل میں وضع کہہ رہے تھے اور اشعار میں مثالیہ طرز، ایہام و رعایت لفظی استعمال کر رہے تھے، یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ غالب کے تخلیقی مانع اور ذہنی اثرات میں سے ایک مانع و اثر آبرو بھی تھا۔ آبرو ہی کی طرح غالب نے بھی مثبت، مدح اور مرثیہ غزل کی ہیئت میں لکھے ہیں۔ روایت کے اثرات اسی طرح بھٹکے اور خیال و بیان کے حسن صورت کو لکھار کر اسے کہیں سے کہیں پہنچا دیتے ہیں۔ آبرو بعدی ولی اردو شاعری کا اولین اور اہم رکن ہے۔

کونوں چھوٹا شاعر اپنے دور کا ممتاز نمائندہ نہیں بن سکتا۔ نمائندہ شاعر بننے کے لیے ضروری ہے کہ اس میں تخلیقی صلاحیتیں اعلیٰ درجے کی ہوں اور وہ اپنے دور کی تہذیب میں پوری طرح رچا ہوا ہو۔ وہ ماضی سے بھی باغیر ہو اور حال سے بھی اور ساتھ ساتھ ماضی کو حال میں جذب کرنا اور اسے بدل کر ایک نئی شکل دینا بھی جانتا ہو۔ وہ روایت کا حصہ بھی ہو اور اسے آگے بھی بڑھا رہا ہو۔ اس دور کے دوسرے شعرا کے برخلاف آبرو میں یہ ساری خصوصیات موجود تھیں، اسی لیے ایہام گوئی کے ساتھ ساتھ جب سچا احساس و جذبہ شاعری کے تخلیقی عمل میں شامل ہوا تو ایسے آبِ دار موتی ہاتھ آئے کہ ڈھائی سو سال سے زیادہ عرصہ گزرنے کے باوجود اس کے بہت سے اشعار آج بھی ہمارے دامن دل کو اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ ان اشعار پر آبرو کی شخصیت کی چھاپ بھی ہے اور لہجے کا مہاتوا بھی۔ ان اشعار میں تنوع و رنگارنگی بھی ہے اور کئی ایسے لہجے ابھرتے ہیں جو آئندہ دور کی شاعری میں زیادہ اہم گرہ بنے

ہی۔ ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ ان میں وہ رنگ موجود ہے جو لیہام کے خلاف ”اردِ عمل کی تحریک“ میں آئندہ دور کا رنگِ سخن بتاتا ہے۔ جب آبرو کہتے ہیں :

یوں آبرو بنائے دل میں ہزار باتیں
جب دوبرو ہو تیرے گلزار بھول جاوے
اب دوبرو ہے یار ، نہیں بولتا سو گھوٹوں
قصے وہ آبرو کے بنائے گھمسر گھمے

تو یہ خیال اور یہ تیرہ آئندہ دور میں ، جب اردو شاعری الظہار و بیان پر زیادہ قادر ہو جاتی ہے ، یہ تھی میر کے ہاں زیادہ منجھ کر یوں سامنے آتا ہے :

کہتے تو ہیں یوں کہتے یوں کہتے جو یار آتا
سب کہنے کی باتیں ہیں ، کچھ بھی نہ کہا جاتا
جی میں تھا اس سے ملے تو کیا کیا نہ کہے میر
ہر جب ملے تو وہ گئے لاجپار دیکھ کر

آبرو کی شاعر کا یہی وہ حصہ ہے جس میں جذبات کی صداقت اور احساس کی سچائی اثر و تاثیر چمکتی ہے۔ اس میں حسنِ بیان بھی ہے ، روزمرہ اور محاورے کی رچاوت لہجے میں رس بھی گھول دی ہے اور طرزِ ادا میں بدلتی ہوئی نئی زبان کی پختگی کے آثار بھی نمایاں ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ اشعار شاعر کے دل کی گہرائیوں سے نکلے ہیں اور حالِ دل ستا رہے ہیں۔ ان اشعار کی خوشبو وہی ہے جو آئندہ دور میں زیادہ رچاوت اور پختگی کے ساتھ اردو شاعری کو معطر کرے گی۔ اسی لیے زبان کی قدامت اور متروک الفاظ کے استعمال کے باوجود یہ حصہ شاعری ہمارے لیے آج بھی ”ہر اثر و دل کش“ ہے۔ یہ اشعار دیکھیے :

ایسا ہے صبح نیند سے اٹھ کر دمسا ہوا
جامہ گلے میں رات کا بھولوں ہوا
بوجھے اگر جو آبرو کے حصال کی خبر
کہتا تمہارے دردِ سوبِ ہجران کے سر گیا
تیرے سے تیرے جب ملانے گیا
دل افسر سرے وہ سہانے گیا
مل گئیں آپس میں دو نظریں ایک عالم ہو گیا
جو کہ ہوتا تھا سو کچھ آنکھوں میں باہم ہو گیا

جدائی کے زمانے کی سچائی کیا زیادتی کہے
 کہ اس ظالم کی ہم پر جو گھڑی گزری سو چمک رہا
 جو غم گزرا ہے مجھ پر عاشقی میں
 سو میں ہی جانتا ہوں ہا مرا دل
 بھرتے تھے دشت دشت دیوانے کدھر گئے
 وہ عاشقی کے ہائے زمانے کدھر گئے
 میں گم ہوا جو عشق کی رہ میں تو کیا عجب
 بخون و کھونک سے نہ جانے کدھر گئے
 گیا ہے بے خبر دلوں جہاں سے
 محبت کے نشے میں گیا اثر ہے
 کرتے تو سو تفاعل پر حال ابھرو کا
 دیکھو جو تم پیارے بے اختیار رو دو
 دور غماشوش بیٹھ رہتا ہوں
 اس طرح حال دل کا گھٹنا ہوں
 آنکھوں میں رات گیا چاندو گیا تھا
 مگر کاجل دواں کا دیسا تھا
 سر موں لگا کے ہاؤں تلک دل ہوا ہوں میں
 پاں لک پنر میں عشق کے کامل ہوا ہوں میں
 ہاتھ آئے اگر جو عمر غمیر
 بیٹھ کر اس کا انتظار کروں
 کچھ ٹھہرن نہیں کہ گیا ہوگی
 اس دل بے قرار کی صورت
 سمھارا دل اگر ہم میں بھرا ہے
 تو پتھر ہے، بازار بھی غدا ہے
 گیا ہوا مر گیا اگر فرہاد
 روح پتھر سے مر پشکنی ہے
 ایک لہر لطف کی ہمیں بس ہے
 علم کے دریا موں ہزار کرنے کوں
 زلزلگی تو ہر طرح کاں
 مر کے پھر چھوٹا قیامت ہے

دل میں آیا خیال اس کا جیہی
 آ گیا تب ہمارے جی میں جی
 اے قالہ ہائے شوق اگر تم میں درد ہے
 اس بے وفا کے دل میں جا کر اثر کرو
 دلداری گئی میں مکرر گئے ہیں ہم
 ہو آئے ہیں ابھی و پھر آکر گئے ہیں ہم

یہ شعرا اپنی قدامت کے باوجود نہ صرف ہمارے جذبات کو آسودہ کر رہے ہیں
 بلکہ ان کے باطن میں چھپے ہوئے تجربے آج بھی ہم تک پہنچ رہے ہیں ۔ جب
 آبرو کہتا ہے :

اُنی تو تھی لہر کہ کہوں حال دل کا سب
 ہو روئے لب بات کی فرصت نہ دی تھی
 ہم میں چرائی اور میں اکھیاں ملا گیا
 شالم کسی کو مار ، کسی کو جلا گیا
 مرے ہمارے میں قاعد اتنی دل کی بات جا کہتا
 کہ جانے میں بھارے جان کو مشکل ہے لب رہنا
 سخن لوروں کا تشنا ہو کے ستا اور سب کہتا
 مگر اک آبرو کی بات جب کہتا تو پی جاتا
 ہزار ہزار حال سخن سے یہاں کرو
 ایسی طرح کرو کہ اے سہریاں کرو
 ہارو گوں گئے کہ کہیں ہوں بھی ہوئے کا
 باہیں گروں گے ریشہ کے آس میں یار کی
 السوس ہے کہ ہم گوں دلدار بھول جاوے
 وہ شوق ، وہ محبت ، وہ یار بھول جاوے
 بے رحم دے وفا و تنک رخ و تند خو
 مجھ گوں ہزار لافن سخن دھر گئے ہیں ہم
 بے وفا ہے شوق ہے بے رحم ہے ہزار ہے
 جو کہو سب کچھ ہے لیکن گجھے گیا ہار ہے
 کرو گے شوق میں نہ ہمیں شریلو گئے
 اس عاشق کے بیچ ہزاروں کے گھر گئے

دیکھ کل کون دل دوالا گیوب نہ ہو

اس بڑی رو کی ہے اس میں یو مبان

تو وہ انسان کے آفاق جذبہ کی ترجمانی کرتا ہے۔ چنانچہ شعر ایام برائے ایام نہیں گنہا جا رہا ہے۔ یہاں ذو معنی لفظوں کی مدد سے معنی میں ربط پیدا نہیں کیا جا رہا ہے بلکہ نتائج، ایام اور دوسری فنی خصوصیات، فطری طور پر، جذبے کے اظہار کا سہارا بن رہی ہیں۔ یہ وہ شعر ہیں جو آج بھی ہمیں اسی طرح متاثر کرتے ہیں جس طرح اپنے دور میں سنتے والوں کو گونجتے تھے۔ آبرو ایک ایسے دور میں جب شہل میں غزل کی روایت متعین نہیں ہوئی تھی، اپنا الگ راستہ بنا کر خود آردو غزل کی پہلی روایت بن جاتا ہے جسے اس دور کے سارے شعرا نے، جو برعظیم کے طویل و عرض میں پھیلے ہوئے تھے، قبول کر کے عام کر دیا اور بعد میں بھی، رد عمل کی تحریک نے ایام گوئی کو ترک کرنے کے باوجود، اس حصہ شاعری کو قبول کر لیا۔ آبرو ایام گوئیوں کا سرخیل ضرور ہے اور یہ شاہی مزاج کی مناسبت سے اس کا میں پہلو زیادہ اجاگر و مقبول ہوا لیکن ایک بڑے شاعر کی طرح اس میں اچھی اور سچی شاعری کے امکانات اور سونو و دل پذیر شاعری کی قابل ذکر مثالیں موجود ہیں۔ آبرو نے خود اپنے تخلیقی مزاج کی طرف ایک شعر میں اشارہ کیا ہے :

مجھے ان کہنہ افلاکوں میں رہنا خوش نہیں آتا

ہاتھ اپنے دل کا ہم لیب اور وہ ایک تو بھلا

آبرو کے ہاں ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس کے ہاں موسم و رت، باغ، بہول اور منظر جذبہ و احساس کا حصہ بن کر ابھرتے ہیں۔ یہ وہی امکان ہے جو آئندہ دور میں میر کی شاعری میں بڑی انفرادیت کے ساتھ ابھرتا ہے۔ آبرو کے یہ دو چار شعر اور پڑھتے چلیے :

تسو کے بہول نہیں ہے دہکتے ہیں گونٹے

آں جنوب میں آگ برہ کی لگا ہست

ہم سبز اور یہ آبِ روان اور اب یہ گہرا

دو اٹائیں کہ لب گہر میں رہوں میں چھوڑ کر صحرا

جاڑے کی رات اُلٹے گئی گرمی کا دن کھٹا

سکھڑے میں زلف جب کہ معین تم نے دی اٹھا

کلی اکھلی ہے پیارے، الدھیری راتیں ہیں

اگر ملو تو معین سو طرح کی گھاتیں ہیں

جب چمن میں جا کے ہمارے نم نے زلفیں گھولیاں

لے گئی ہادی صبا خوشبو کی بھر بھر جھولیاں

ان متفرق اشعار کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آبرو کی شاعری میں نہ صرف اس کے اپنے دور کا اظہار ہوا ہے بلکہ آنے والے دور کے امکانات کے چنگو بھی اس میں چمک رہے ہیں۔ آنے والے دور نے ایہام گوئی کو ترک کر کے آبرو کی شاعری کے صرف ایک حصے کو رد کیا تھا، پورے آبرو کو نہیں۔ پورا آبرو تو اس دور میں اردو شاعری کی آبرو ہے اور آج اتنا عرصہ گزرنے کے بعد بھی ہم اسے لازماً ادب میں ایک بلند مقام دینے پر مجبور ہیں :

عزت ہے جوہری کی جو قیمتی ہو گوہر

ہے آبرو من کون جگ میں سخن ہارا

آبرو ایک قادر الکلام "معنی یاب اور مبین خیال" شاعر تھا جس کا پورا کلام اب تک شائع نہیں ہوا۔ ایک ایسا شاعر شعر کہنے وقت جن نئی و تخلیقی اسور کا خیال کرتا ہے ان کا اظہار کیسی کبھار اپنی شاعری میں بھی کر دیتا ہے۔ آبرو کے کلام کے مطالعے سے جو تصور شاعری سامنے آتا ہے وہ یہ ہے :

(۱) صرف قافیے ملانے سے شاعری تخلیق نہیں کی جا سکتی۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ اچھے مضامین شعر میں بالذات جائیں :

شعر کو مضمون حتی قدر ہو ہے آبرو

قافیہ حتی ملایا قافیا تو گہا ہوا

دعویٰ ہے جس کون شعر کی نوت کا آبرو

مضمون کے آگے بوجھ الہامی من کے نال

(۲) شاعری کے لیے طبع کی روانی اور نئی فکر ضروری ہے۔ اس سے شعر میں جان پڑتی ہے اور شاعری زلفہ رشتی ہے۔ جس کے پاس ایسی فکر ہوگی اسی شاعر کے ہمت کی ہر منتظر ہوگی :

ع : روان نہیں طبع جس کی شعر تو کی طرز ہائے ی

جب آبرو کا بیاد ہوا بکر فکر سب

تب شاعروں نے نائی رکھا اس کا بت ہنا

یہ بھی ضروری ہے کہ اس میں دلِ گداختہ کے نالے اور گھیلیاتِ قلبی بھی

شامل ہوں :

فکر بحر شعر میں دل کون عبث مت خون کرو

ناختہ کی ضرب سیکھو نالے گلوب موزوں کرو

(ج) قافیے کے ساتھ اگر ردیف بھی شعر میں ہو تو اس سے حسن شعر میں اضافہ ہو جاتا ہے :

پرور حسن و عشق موزوں ہے خوش لگے قافیے کے ساتھ ردیف
اور شگفتہ زمین سے شعر کی آہرہ بڑھ جاتی ہے :

نبھہ شعر کی شگفتہ زمیں دیکھ آہرہ
لانہ کی طرح جل کے ہوا داغ داغ دل

(د) شاعری کا مقصد یہ ہے کہ حسن و عشق کے تجربے بیان کیے جائیں ۔
خصوصاً ایسے تجربے جنہیں سن کر محبوب خوش ہو اور پسند کرے :

سنگ دل نیب آج دل دے کسر سنا
آہرہ نے شعر کا پایا صلا
گھڑا ہوں اس کے حسن کی جھلکار کی صفت
جا شعر آہرہ کا سنا انوری کے نہیں

جب یہ سب چیزیں ہوں تو رشتہ بنتا ہے :

ریختے کا کام تب ہوتا ہے جب سو چیز ہو
آب اور گل کے موا کچھ ہے یہ اے گلکار کار

اور پھر اس کی دھوم مچ جاتی ہے :

کیوں نہ آکر اس کے سننے کون کریں سب ہار بیٹڑ
آہرہ یہ ریختا تو نہیں کہا ہے دھوم کا

آہرہ نے اپنی شاعری میں اپنے بہت سے معاصرین کا ذکر کیا ہے جن میں
موسیٰ قاسم بھی شامل ہیں اور وقاص بھی ، شاعر اور امرت بھی اور دوسرے لوگ
بھی ۔ چال کا ذکر دو جگہ آیا ہے ۔ عبدالرحیم ، ولی میاں ، معین الدین حسن ،
صاحب رائے ، جس نے مسلمان ہو کر غلام حسین نام رکھ لیا تھا ، ردیف بنا
کر ایک غزل کہی ہے ۔ مولا ، میر سکین ہا کیا ، ہشا اور نعمت خان سدائنگ
کا ذکر کئی غزلوں میں آیا ہے ۔ شاہ ابوالحسن کا ذکر بھی کلام میں آیا ہے ۔
اپنے بیش روئے میں سے ابوعلی ، حافظ و انوری کا بھی ذکر کیا ہے ۔ حافظ کو
تو وہ کمال شعر سمجھتا ہے اور اپنے معتقد ہونے کا ذکر کرتا ہے :

آہرہ شعر کے کمال میں ہے معتقد حافظ شیراز کا

ان کے علاوہ ولی دکنی ، شاکر ناجی ، مصطفیٰ خان یک رنگ ، عبدالوہاب پکرو
کا ذکر بھی آیا ہے ۔ اس سور میں آہرہ کے اثر کا اندازہ ان کے شاگردوں کی
تعداد کے علاوہ اس امر سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ ایہام گوئی مقبول ترین

رنگِ سخن بن کر سارے برعظیم میں پھیل گیا تھا۔ عبدالوہاب بکرو^{۱۶}، جن کا دیوان برٹش میوزیم کے کتب خانہ^{۱۷} مشرق میں دیوانِ مبتلا کے ساتھ بندھا ہوا ہے، آبرو کے شاگرد تھے۔ آبرو کے دوسرے شاگردوں میں سبجان^{۱۸} کا نام بھی آتا ہے۔ محمد حسن ندوی، ناجی اور آبرو دونوں کے شاگرد تھے لیکن حسب اشتہار آبرو کے شاگرد تھے۔^{۱۹} اورنگ آباد میں سید غلام غلام آبرو کے شاگرد تھے اور خود کو ان کا ہمشیرزادہ کہتے تھے۔ مقطع میں آبرو، صادق، مبارک، بے ہمتا و غلام کے الفاظ اکثر استعمال کرتے تھے۔^{۲۰} صلاح الدین میر مکھن پاکیز، یک رنگ کے شاگرد تھے لیکن آبرو سے ان کا تعلق خاطر مشہور ہے۔^{۲۱} شہاب الدین ثاقب^{۲۲} اور محمد عارف عارف^{۲۳} بھی آبرو کے شاگرد تھے۔ محمد تقی میر نے لکھا ہے کہ میر مجاد اکبر آبادی رشتہ میں آبرو کے شاگرد تھے۔^{۲۴} ان شاگردوں کے علاوہ ایسے شعرا بھی ہیں جنہوں نے براہِ راست زالوے تلمذ تو نہ کیے لیکن آبرو کے رنگِ سخن سے فیض اٹھایا ہے اور ان کی تعداد خاصی بڑی ہے۔

(۳)

لسانی زاویہ^{۲۵} نظر سے آبرو کے کلام میں چونکہ کم و بیش وہ ساری خصوصیات ملتی ہیں جو اس دور کی زبان میں موجود و تامل ذکر ہیں اس لیے آبرو کی زبان کا مطالعہ محمد شاہی دور کی زبان کے مطالعے کا درجہ رکھتا ہے۔ آبرو کی زبان پر، جیسا کہ اوپر دے ہوئے اشعار کے مطالعے سے اندازہ ہوا ہوگا، مختلف زبانوں مثلاً بھاکا، گھڑی بولی، پنجابی، برہانی، راجستھانی، ہندوی اور دکنی اردو کے ملے جلے اثرات نمایاں ہیں۔ ادبی زبان انہی بن متور رہی ہے۔ اسلا اور قواعد کے اصول پورے طور پر متور نہیں ہوئے ہیں۔ وہ الفاظ، جو آئندہ دور میں متروک ہو جائے ہیں اور وہ الفاظ جو ان کی جگہ لیتے ہیں، آبرو کے ہاں ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں۔ آبرو کی زبان اور دکنی اردو میں بنیادی طور پر کوئی فرق نہیں ہے۔ بنیادی فرق لہجے کا تھا یا ان چند الفاظ مثلاً نکو، سٹا، یک، اتال، اہڑنا وغیرہ کا تھا جو شمال کے برخلاف دکنی اردو میں عام طور پر استعمال ہوتے تھے۔ ایک فرق ’ج‘ لاکیدی کا تھا جسے کسی لفظ کے آخر میں لگا کر، مرہٹی کی طرح ’ہی‘ کے معنی پیدا کیے جاتے تھے یا پھر ماضی مطلق بنانے کا فرق تھا۔ شمال میں باندھنا، کہنا، کرنا مصادر سے باندھا، کہھا، کیا ماضی مطلق اور دکن میں ’باندھنا، کہھا، کرنا‘ بنایا جاتا تھا۔

شمال و دکن کی زبانوں کا تقابلی مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں مگر چکے ہیں۔ اس میں فرق آرو اور دوسرے معاصر دکنی شعرا کی زبان میں نظر آتا ہے۔ آرو کی زبان کے مطالعے کے بعد یہ نظریہ غلط ہو جاتا ہے کہ دکنی آرو اور شمال کی آرو دو مختلف زبانیں ہیں۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے آرو کے یہ تین شعر پڑھیے :

گیولکر بھون ابھو کی انکھیاں سیتی بڑی تھیں
عاشق کون آ بڑی ہے ہجران کی رات بھری
جیسے کوئی منصور کے جوں جان کرتے ہیں لہذا
وے سپاہی عاشقوں کی فوج کے سردار ہیں
فسدو بوجھو دل خون غوارۂ عاشق کی اگر
سر چڑھاگل کے نم زینت دستار گرو

ان اشعار کو اگر کسی دکنی شاعر کے کلام میں ملا دیا جائے تو امتیاز گزنا دشوار ہوگا۔ آرو کے ہاں بحیثیت بھوسہ زبان کا بھی رنگ ہے لیکن ساتھ ساتھ اس تبدیلی کا بھی احساس ہوتا ہے جو خود آرو زبان میں آ رہی ہے، اسی لیے آرو کے ہاں زبان و بیان کے قدیم و جدید دونوں روپ ایک ساتھ ملتے ہیں مثلاً آرو کے ہاں ”منیں“ اور ”ہیں“ دونوں ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں :

منیں : ع قامت کا سب جکت منیں ہالا ہوا ہے نام
ہیں : ح گیوں تیر مارے ہو تم غیر کے جگر میں

آرو کا ایک شعر ہے :

تھہ تھیل کی صفت گیوں کر بیان میں آ سکے
دیکھ کر تیری جھمک بے ہوش ہو جا ہے کلیم

پہلے مصرع میں ”تھہ تھیل کی صفت“ وہ انداز بیان ہے جو متروک ہو رہا ہے اور دوسرے مصرع میں ”دیکھ کر تیری جھمک“ وہ انداز ہے جو آئندہ دور میں مستند ہونے والا ہے۔ آرو کے ہاں یہ دونوں صورتیں ایک ساتھ استعمال ہو رہی ہیں۔ آرو کے زبان و بیان کا رشتہ ایک طرف ماضی سے اور دوسری طرف آنے والے دور کی زبان سے قائم ہے۔ اسی لیے اس کی زبان عبوری دور کی زبان ہے۔ آرو زبان کی تحریک عوامی تحریک تھی۔ آرو کی زبان کا سرچشمہ بھی عوام کی زبان ہے۔ وہ الفاظ، محاورات اور روزمرہ کو اس طرح استعمال کر رہا ہے جس طرح وہ عوام میں رائج تھے۔ مثلاً شہر کا نام ”اکرہ“ ہے لیکن اسے

عام طور پر ”اگرے“ بولا جاتا ہے۔ آبرو بھی اس لفظ کو اسی طرح استعمال کرتا ہے۔ ع : ”م اگرے چلے ہو سجن کیا کریں گے ہم“۔ یہی صورت اور الفاظ کے ساتھ ہے، مثلاً :

چہرے (چاہیے) : ع جی میں بھی یادرا کچھ اک چہرے کہ تجھ کوں وہ کہوں
جان (چاہیے) : ع عاشق بہت کے مارے روئے ہوئے جدھر جان
بھلیاں۔ اے۔ ے : ع اے جو غرق کرتے ہو ے ہائیں نہیں بھلیاں
بچھی (بچھلی) : ع ڈوب کر مجھ ہی کوں جون کر کاکیلا
دستخط (دستخط) : ع نوعطی کے دکھانے کے دستخط
گاہق (گاہق) : ع گاہق جو اس بازار میں کے ہیں
مبارش (مبارش) : ع مبارش میں مرا سرکش ٹیٹ بیزار ہوتا ہے
کسائی (کسائی) : ع کب لک رہے کا بھڑا لک آمل اے کسائی
مزاح (مزاح) : ع عاشق متاؤنے کوں سمجھتا ہے کیا مزاح

ان الفاظ کو عوام کے انداز میں استعمال کرنے سے آبرو کی بے مانگی ثابت نہیں ہوتی بلکہ یہ رجحان سامنے آتا ہے کہ اس دور میں زبان کا رخ عوام کی طرف تھا، اور فارسی عربی اور دوسرے الفاظ اسی طرح ادبی سطح پر استعمال میں آئے تھے جس طرح وہ عام طور پر بولے جاتے تھے اور یہی صورت مستند تھی۔ یہ وہ رجحان ہے جسے ہمیں آج کے دور میں پھر سے اپنانے کی ضرورت ہے۔ اردو اب تک الگ زبان ہے اور اس میں فارسی و عربی کے الفاظ اسی طرح بولے اور استعمال کیے جاتے چاہئیں جس طرح وہ اس کے صوتی نظام سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔

آبرو کے دور میں جی اصول لکھنے میں استعمال ہوتے تھے۔ جو لفظ جس طرح بولا جاتا تھا اسی طرح لکھا بھی جاتا تھا، مثلاً آبرو کے ہاں ے بجائے ہ، ے بجائے ہ، کوئے بجائے کتوں، من لیں بجائے منے، موٹھری بجائے منہری، تسی بجائے تسبیح، مصرع بجائے مصرع، بانگیں بجائے باگیں، چوکتا بجائے چوکتا، جوٹھا بجائے جھوٹا، برگھٹا بجائے برگھ، مڑوڑ بجائے مروڑ وغیرہ ملے ہیں۔ اسی طرح عربی فارسی کے وہ الفاظ جو ”و“ پر ختم ہوتے ہیں لیکن بولے ”الف“ سے جاتے ہیں ان کو بھی اس دور میں الف ہی سے لکھا جاتا ہے۔ مثلاً :

رتبا (رتبہ) : ع رتبا رتبا نظر میں کر ہری کا
تبا (تباہ) : ع تبا ہے حال تیرے زلف کے امیروں کا
مڑدا (مزدہ) : ع سب عاشقوں میں ہم کوں مڑدا ہے آبرو کا

سرقیا (سرقیہ) : ع ہوں عبت پڑھتا پھرا جو سرقیا تو کیا ہوا

قبلا (قبلہ) : ع عاشق مگر خدا کا قبلہ ہے حاجیوں کا

یہ صورت میکانا (میکنہ) ، لحنجا (لحنجہ) ، لٹا (لٹہ) ، آٹنا (آٹینہ) ، پندا (پندہ) ، لٹنا (لٹنہ) ، رشتا (رشتہ) ، دہندا (دہندہ) ، ارادا (ارادہ) ، غصا (غصہ) ، جلوہ (جلوہ) ، وغیرہ میں ملتی ہے۔ اسی طرح دعوا (دعوئی) ، اہیر (اہیر) ، عس (عسٹ) ہے۔ عس کو تو آہرو نے برس ، دس اور مکیس کا قافیہ بنایا ہے ع "آہرو کا جیو جاتا ہے عس"۔ لیکن ساتھ ساتھ "عبت" بھی لکھا ہے جیسا کہ آہرو کے چوتھے مصرع میں نظر آتا ہے۔

آہرو ہندی اور فارسی عربی الفاظ کو حرفِ اضافت سے ملا دیتا ہے۔ اس طریقے کو ، جدید دور کے تقاضوں کے پیش نظر ، ہمیں پھر اپنانا چاہیے۔ میں نے خود اس جگہ میں کئی حرفِ اضافت اور واؤ عطف کو فارسی و اردو الفاظ کے درمیان اسی طرح استعمال کیا ہے۔ آہرو کے ہاں جو صورت ملتی ہے وہ یہ ہے :

تیر بھوں : ع مشکل ہے تیر۔ بھوں کے اشارے کا بوجھنا

گلہ 'برصفا : ع جس گلہ پر صفا میں نظریں نہیں ٹھہرتیں

اسی طرح فارسی "ہہ" لگا کر دو دیسی لفظوں کو جوڑا جا رہا ہے مثلاً :

گھر بہ گھر : ع گھر بہ گھر چاہا کے ہم کھاتے ہو جو ہنگامے کے ہاں

دن بہ دن : ع بڑے دن دن بچہ مکہ کی تاب آہستہ آہستہ

یہ صورت واؤ عطف کے ساتھ ہے :

ع نان چونک نہی و دل تھا گند

ع ہو آئے ہیں ابھی و پھر آ کے گئے ہیں ہم

ع طرح ملاپ و محبت کی بھیر ڈالی ہے

ع سوتا تھا و بھوک گھوٹی ہوا یہ روپ

ع بھوڑ آٹنا و توڑ سکندر کی مد کے تئیں

اسی طرح "جان و جی ، دربا و آنسو ، روٹہ و لیکن ، لکائی و نہ بیڑا ، تھا و بار ، تھا و سے" میں واؤ عطف استعمال کی ہے۔ یہ وہ صورت ہے جو اردو زبان کے مزاج کے مطابق ہے اور جسے اب پھر اپنا لینا چاہیے۔ یہی وہ "اردوین" ہے جو آہرو کی زبان میں ہمیں ملتا ہے اور یہی اس دور کی نمائندہ زبان ہے۔

آہرو کے ہاں زیادہ تر جمع "ان" لگا کر بنائی گئی ہے۔ مثلاً سرواں ، رقیان ، ہاتان ، لہان ، حرفان وغیرہ لیکن ساتھ ساتھ جمع کی دوسری جدید

صورتیں بھی ملتی ہیں - مثلاً :

ع یوں ہزاروں آرزوؤں کا رکھا ہے لام عشق
ع آتے ہو جائے دیواروں میں دل
ع لوگوں کے دل کون لیا ہے سمجھوں میں بانگ دل
ع علاج ان کا مگر جھکڑیں و لالیں ہیں
ع بے رنڈیاں ہیں کہ چرخا ہمیشہ کالیں ہیں
بعض مصرعے ایسے ہیں جن میں جمع کے دونوں طریقے ایک ساتھ استعمال ہوئے
ہیں - مثلاً :

ع غیر کی انکھوں میں انکھیاں ست سلا رے اس قدر
حروف ، افعال اور ضائر کے ساتھ بھی صورت ہے کہ قدیم و جدید دونوں
ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں - یہی صورت علامت قاعل "نے / نیں" کے ساتھ
ہے - کہیں "نے" عذوف ہے اور کہیں جدید استعمال کے عین مطابق موجود
ہے - مثلاً "نے" عذوف کی مثال :

ع یوں آبرو میں دل کون تم سخت جو کیا ہے
"نے" موجود کی مثال : ع تم نہیں سیکھی ہے یہ کہاں کی طرح
اسی طرح "کو" "کے" کہیں عذوف گزر دیا گیا ہے اور کہیں جدید اصول و
قواعد کے مطابق موجود ہے - مثلاً :

"کو" عذوف کی مثال : ع بوسا لیاں میں دہنے گنہا کہہ کے بھر گیا
"کے" عذوف کی مثال : ع آبرو پھر بچہ مارتا ہے
ایک ہی مصرع میں "کو" موجود بھی ہے اور عذوف بھی - مثلاً :

ع رخسار کے گل اوپر شبنم ہے یہ ہستا
اور بعض مصرعوں میں "کی" - "کے" - "کا" جدید اصول و قواعد کے مطابق استعمال کیے
گئے ہیں - مثلاً :

ع راگ کی خوب صورتی کے کوچ کا ڈنکا بیا

یہی صورت ضائر کے ساتھ ہے - ضائر میں ہمن - وو - کن بھی استعمال ہو رہے
ہیں اور ہم - وہ - تم - میں وغیرہ بھی - اسی طرح افعال میں "دیکھنا" مصدر کی
مختلف صورتیں بھی استعمال ہو رہی ہیں اور "دکھلاؤ" کی بھی - "آلا" کی بھی
اور "ٹولا" کی بھی - ہلانا بھی اور ہلاؤ بھی - اسی طرح بھڑبھڑاؤ - اڑاؤ -
سکرناؤ - اڑاؤ - ستاؤ مصادر کی مختلف شکلیں بھی - مثلاً :

ع گونے شاہ کوئی گنا کہاوتے جیسا جس کا بنا نصیب

ع یوں چلا آوتا ہے خوبان بیچ
 ع سر میں ہلاوت ہے مہاری گلی اٹھا
 ع یوں تریہڑاوتا ہے دل عوں میں ہارا
 ع دکھلاوتے ہو سہندی جس کون سجن رہا کر

اور ان کے ساتھ ہی مصدر کی جدید صورتیں بھی - مثلاً :

ع کہو اے آبرو کیوں کر جنے کا درد و غم سنی
 ع دور خاموش بیٹھ رہتا ہوں
 ع ستم کرنے کون پھر کیوں اس قدر تیار ہوتے ہیں
 ع نہیں معلوم کہ یہ دیکھ رہی ہے کس کون
 ع کہے ہیں فتح ہم ہیں رفتے کے آبرو قلے

آبرو کے ہاں لفظوں میں "ن" کا استعمال ، اس دور کی زبان کی طرح ، عام ہے جس سے اس دور کے لہجے کا اندازہ کیا جا سکتا ہے - مثلاً ساتوں (ساون) ، برساتوں (برساون) ، گرتاں (گرتا) ، مرناں (مرنا) ، کوں (کو) ، میں (مے) ، لیں (لے) ، دلیاں (دنیا) وغیرہ -

اکثر الفاظ "ہ" کے ساتھ استعمال ہو رہے ہیں - مثلاً بھوہ (بھوہ) ، بکھولے (بکھولے) ، کڑبہ (کڑب) ، برگھنا (برگھنہ) ، جیہہ (جیہہ بمعنی زبان) وغیرہ -
 اسی طرح اکثر الفاظ جو آج "ڑ" کے ساتھ بولے جاتے ہیں اور میر کے دور میں بھی "ڑ" کے ساتھ بولے جاتے تھے ، آبرو کے ہاں "ڑ" سے ملتے ہیں - مثلاً :

کالھا (کالھا) : ع ہنر دیکھو گم سیدی انکیوں میں ہم ہیں گھبو کالھا

بڈھاڑ (بڈھاڑ) : ع جی ہ جی ہ شوں کے میرے بڈھاڑوں کون

اسی طرح ہلیاں (بڑھیاں ، جمع بڑھیاں) ، کالہ (کالہ) وغیرہ - خان آرزو کی آردو لغت "تواثر الالفاظ" میں اکثر الفاظ "ڑ" کے بجائے "ڑ" سے ملتے ہیں - جی اس دور میں مستند صورت تھی - آج بھی اہل پنجاب اور یوپی کے قصوبوں میں "ڑ" کا استعمال اسی طرح ملتا ہے -

آبرو نے حرف "ن" "نت" اور "نہ" کو ایک ساتھ استعمال کرتا یقیناً غلط ہے - ممکن ہے اس دور میں عوام میں یونہی بولا جاتا ہو اور آبرو نے وہی سے سن لی ہو - آبرو کے ہاں اس کی صورت یہ ہے :

جب ہے خبر سے اپنا نہ مل ست نہ مل اس میں آبرو کے محظ

بھلا ملتا نہیں تو ست لہ مل پر خوش رہ ہم ہیں
 کہ خوب اس طرح میں بھی کچھ سرے دل کی خلاصی ہے
 بعض الفاظ جو آج مولت بولے جاتے ہیں آبرو کے ہاں مذکر استعمال ہوتے
 ہیں۔ اس زمانے میں یہی ان کا صحیح استعمال تھا۔ یہی صورت اس دور کے
 دوسرے شعرا کے ہاں بھی ملتی ہے۔ ”توحید ، جان ، پاس ، سیر“ مذکر ہائے
 گئے ہیں۔

آبرو نے اس دور کے رواج کے مطابق بعض عربی و فارسی الفاظ کو نئے
 طریقے سے وضع کیا ہے۔ مثلاً :

ع بر مل گئے تو سلام علیک تو ہے ضرور

ع تبری چشم سہ کرتی ہے عاشق ساتھ کافریاں

ع آبرو گوں چاہتے ہو تو دروغی مت بنو

اسی طرح خالص اردو طریقے سے متکثرین ، گوزائی (گورا بن) ، چھٹکی (چھوٹی)
 وغیرہ الفاظ وضع کئے گئے ہیں۔ اس طرح کے کئی الفاظ ہمیں عیسوی خان بہادر
 کی داستان ”مہر آفریز و دلبر“ میں بھی ملتے ہیں۔

آبرو کے دور میں فارسی حرف و فعل اردو عبارت میں کثرت سے استعمال
 ہو رہے تھے۔ مثلاً :

فارسی حرف بر : ع تو کھزار آئی کیا بر خلیل

فارسی حرف در : ع کیا کوئی ایسا نہیں دو جہاں

فارسی فعل خواندن : ع ہے آرزوے خواندن یہ مرثیہ صلاح

آبرو نے فارسی حرف و فعل کے اس طور پر استعمال کے خلاف آواز بلند کی اور
 ریختہ گوہوں کو مشورہ دیا :

وقت چن کا ریختے کی شاعری میرے صرف ہے

انہ سنی کہتا ہوں بوجہو حرف میرا اثر ہے

جو کہ لاوے ریختے میں فارسی کے فعل و حرف

لغو ہیں گے فعل اس کے ، ریختے میں حرف ہے ۲۵

فارسی فعل و حرف کے استعمال کی یہ صورت ہمیں آبرو کے ہاں نظر نہیں آتی۔ فارسی
 کے ہاں بھی ، سوائے ایک آدھ جگہ کے ، حرف و فعل کا یہ استعمال نہیں ملتا۔
 آبرو کے زیر اثر مضمون ، یک رنگ ، شاہ حاتم ، سجاد اور پکرو وغیرہ کے ہاں
 بھی یہ صورت نہیں ملتی۔ اس تبدیلی سے اردو اظہار بیان فارسی اثرات سے
 مزید آزاد ہو گیا اور اظہار کی قوت بڑھ گئی۔

آبرو ایک سنجیدہ اور دانشور شاعر تھا۔ اس نے زبان کو سلیقے، احتیاط اور اہتمام سے استعمال کیا۔ اردو غزل کو ایک لہجہ دیا جو ولی دکنی سے قریب ہونے کے باوجود اس سے الگ ہے۔ آبرو کے ہاں زبان و بیان کا ارتقا ملتا ہے۔ آبرو کی زبان کے سرے ایک طرف ولی دکنی اور اس کے معاصرین کی زبان سے اور دوسری طرف مرزا مظہر، سودا اور میر کی زبان سے ملے ہوئے ہیں۔ اگر آبرو (م ۱۱۴۶/۱۷۳۳ع) کے زبان و بیان کا مقابلہ روشن علی کے 'عاشور نامہ' (۱۱۰۰/۸۹-۱۶۸۸ع) کی زبان سے کیا جائے تو ہمیں آبرو کے ہاں زبان بہت آگے بڑھی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اردو عوامی نوتوں کی فتح کی علامت تھی۔ آبرو کے ساتھ اس نے اپنی فتوحات کو مستحکم کر لیا۔ آبرو تاریخی اعتبار سے ایک بڑا شاعر ہے اور اردو شاعری کی روایت میں اس کا درجہ اتنا ہی بلند ہے جتنا کسی دوسرے بڑے شاعر کا :

ناہی سخن ہے خوب ترا گرچہ مثل شمع

لیکن زبان مزے کی لگی آبرو کے ہاتھ

اکٹے باب میں ہم شاکر ناہی اور اس دور کے دوسرے ایہام گوئیوں کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱۔ نکات الشعرا : جلد تہمیر ، ص ۹ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع۔
- ۲۔ مجمع النہاس (قلعی) : مولانا نسیتی تھانیسری کے ذکر میں ، ص ۴۷۶ ، قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان۔
- ۳۔ تذکرۃ رشتہ گویان : فتح علی گردیزی ، مرتبہ مولوی عبدالحق ، ص ۸ ، الجین ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ع۔
- ۴۔ مخزن نکات : قائم چاند پوری ، ص ۳۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع۔
- ۵۔ نکات الشعرا : ص ۹۔
- ۶۔ تذکرۃ ہندی : غلام ہمدانی مصطفیٰ ، ص ۷ ، الجین ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع۔
- ۷۔ سفینہ خوشگو : تنویر ابن داس خوشگو ، ص ۱۹۵ ، پٹنہ ، چار ۱۹۵۹ع۔
- ۸۔ مخزن نکات : ص ۵۹۔
- ۹۔ خوش معرکہ زیبا : (جلد اول) مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۱۴۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ع۔

- ۹۱۔ سترندہ خوشگو : ص ۱۹۵ -
- ۱۱۔ تذکرۃ بے جگر : (کلی) ص ۲۵ ، الذیاء آئی لائبریری لندن -
- ۱۲۔ تذکرہ ہندی : ص ۷ -
- ۱۳۔ تعین زمانہ : مطبوعہ ”معاصر“ جلد ۲ ، حصہ ۸ ، ص ۱۱۸ ، پشتہ ، پیار -
- ۱۴۔ دیوان آبرو : مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن ، ادارہ تصنیف علی گڑھ - سنہ ندارد -
- ۱۵۔ چمنستان شعرا : لچھمی لرائی شفیق ، ص ۹ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ ع -
- ۱۶۔ چمنستان شعرا : ص ۲۲۹ -
- ۱۷۔ مجموعہ ”نغمہ“ : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، (جلد دوم) ، ص ۳۸۸ ، مطبوعہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ ع -
- ۱۸۔ ایضاً : ص ۳۸ -
- ۱۹۔ چمنستان شعرا : ص ۵۵۷ -
- ۲۰۔ ایضاً : ص ۵۱ -
- ۲۱۔ طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۵۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ع -
- ۲۲۔ مجموعہ ”نغمہ“ : (جلد دوم) ، ص ۳۷۸ -
- ۲۳۔ نکات الشعرا : ص ۲۶ ، نظامی لبرری بدایون ۱۹۲۲ ع -
- ۲۴۔ مخطوطات انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ، مرتبہ السیر مدتی امروہوی (جلد اول) ، ص ۱۵۹ ، کراچی ۱۹۶۵ ع -
- ۲۵۔ دیوان زائدہ : شاہ حاتم ، مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۲۹ - ۳۰ ، مکتبہ ”خیابان“ ادب لاہور ۱۹۷۵ ع -

اصل القیاسات (فارسی)

- ص ۲۱۰ ”ہام مبارک آبرو تخلص کہ ہم لرائی و ہم شاگرد غیر آرزو بود و در فن روضہ استاد بے مثل است۔“
- ص ۲۱۰ ”ہو شعر ہارسی ہم زبان دوست داشت۔“
- ص ۲۱۲ ”عمرش از پنجاہ متجاوز خواهد بود کہ باسبہر ہائے اسپ ہائے حیاتیاتش فرو رفته۔“

ایہام گو شعرا : ناجی وغیرہ

اُردو تحریک ، آزادی کی تحریک تھی جس نے تخلیقی ذہنوں میں ایک نیا شعور پیدا کر کے معاشرے کی اس چھپی ہوئی خواہش کو بھرا کیا جو اپنی تخلیقی قوتوں کا اظہار ، فارسی کے بجائے ، اُردو میں کرنا چاہتا تھا ۔ ایہام گوئی کی تحریک بھی بنیادی طور پر اُردو کے رواج کی تحریک تھی ، اس لیے اس کے مزاج میں اُردو بن اور ہندوستانیّت زیادہ ہے ۔ جیسے جیسے اُردو کا رواج بڑھتا گیا ویسے ویسے فارسی کا چلن گھٹتا گیا ۔ شاکر ناجی کا یہ شعر اسی بات کا اظہار کرتا ہے :

بلندی سن کے ناجی ریختے کی ہوا ہے ہست شہرہ فارسی کا
ایہام گو شہرا کا کلام آج پھیکا ، سیٹھا اور بے مزہ معلوم ہوتا ہے ۔ اس میں اظہار کا کچھ بن محسوس ہوتا ہے ۔ اس میں لفظِ تازہ کی تلاش میں گھینچ تان کر مضمون پیدا کرنے کی کوشش کا بھی احساس ہوتا ہے ، لیکن اگر ان شعرا کی خدمت کو اس دور کے پس منظر میں رکھ کر دیکھا جائے تو ان کی کوششیں بامعنی اور ان کی شاعری باوقعت دکھائی دیتی ہے ۔ اس دور کی شاعری اُردو شاعری کی روایت کا ویسے ہی لاکڑبر حصہ ہے جیسے کسی ثناءور دواخت کی جڑیں اس کی زندگی کی اساس ہوتی ہیں ۔ جن شاعروں نے اس دور میں اُردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھایا اور ایہام کے کم و بیش سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر آنے والی نسلوں کے سارے راستے بند کر دیے ان میں آبرو کے علاوہ ، جن کا ذکر پھولے باب میں ہم تفصیل سے کر چکے ہیں ، شاکر ناجی ، شرف الدین مضمون ، شاہ حاتم ، مصطفیٰ خان یک رنگ ، احسن اللہ احسن ، شاہ ولی اللہ اشتیاق ، سعادت علی امرہ پوری ، میر محمد سجاد ، بیتاب ، میر مکھن پاکباز ، گھنترین ، عارف الدین خاں عاجز ، فضل اورنگ آبادی اور عبدالوہاب بکرو کے نام آتے ہیں ، لیکن وہ شعرا جنہوں نے ایہام گوئی کی بنیاد

رکھی ان میں ناجی ، مضمون ، آبرو اور حاتم مرکزی حیثیت رکھتے ہیں ۔ آبرو نے ناجی و مضمون کا ذکر اپنے اشعار میں کیا ہے ۔ ناجی نے مضمون و آبرو کا اور مضمون نے آبرو و ناجی کا ذکر اپنے اشعار میں کیا ہے ، لیکن ان میں سے کسی نے حاتم کا ذکر نہیں کیا حالانکہ حاتم نے ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں انہیں اپنا معاصر بتایا ہے اور مصحفی نے حاتم ہی کے حوالے سے لکھا ہے کہ جلوس ہد شاہ کے دوسرے سال جب دیوان ولی دلی آیا اور اس کے اشعار چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہو گئے تو حاتم نے ناجی ، مضمون اور آبرو کے ساتھ مل کر ایہام گوئی کی ابتداء رکھی ۔^۱ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں آبرو ، مضمون اور ناجی کے سامنے شاہ حاتم ، جن کی عمر ۱۱۲۶/۱۱۲۷ء ع میں اکیس سال تھی ، کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتے تھے اور وہ ان استادان فن کے ساتھ لگے ، ان کے رنگ سخن کی پیروی کر کے خود کو دریافت کرنے میں مصروف تھے ۔ حاتم نے آبرو ، ناجی اور مضمون کی زمینوں میں غزلیں اور جوابی غزلیں^۲ بھی کہی ہیں لیکن ان شعرا نے حاتم کو کوئی اہمیت نہیں دی ۔ شاہ حاتم کی شہرت اور استاد کی دھوم بہت بعد کی بات ہے ۔ اسی لیے ہم اس دور میں ، حاتم کو چھوڑ کر پہلے ناجی ، مضمون اور پکرتنگ کا اور پھر دوسرے ایہام گوہوں کا مطالعہ کریں گے ۔

۴ شاہ ناجی (م ۱۱۶۰/۱۱۶۱ء ع) دل کے رہنے والے تھے ۔^۳ وہ وہیں پیدا ہوئے ، ہلے بڑھے اور وفات پائی ۔ ہد تھی میر نے ، جو ان سے دو ایک بار ملے تھے ، لکھا ہے کہ ان کے منہ پر چپک کے داغ تھے اور وہ پیشے کے اعتبار سے سپاہی تھے^۴ ۔ قائم چاند پوری کے بھائی منہم سے ناجی کے مراسم تھے اور ناجی ان کے گھر بھی آتے تھے ۔ قائم نے اپنی کم عمری میں دو تین بار انہیں دیکھا تھا ۔ ظریف الطبع انسان تھے^۵ ۔ ظرافت و مزاح کا یہ جوہر نواب عہد الملک امیر خاں انجام کی صحبت میں نکھرا تھا ۔ اپنے ایک قصیدے میں بھی ناجی نے اس طرف اشارہ کیا ہے :

تم اپنی سہر میں اب ترویث کرو جس لعل

ہو اس کا ہوش جدا ، ذہن اور ذکا اور ہی

خزل کے ایک شعر میں بھی انجام کی باتوں کے جادو کا ذکر کیا ہے :

نواب امیر خاں کی باتیں ہی سحر ناجی

دعوتے کو موہتی کے ایک ہی گواہ اس ہے

ناجی ، امیر خاں انجام کے متوسل تھے جس کا ثبوت وہ چھ قصیدے ہی جو دیوان

لاجی^۹ میں ملتے ہیں۔ قاسم نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”ایک مدت تک نواب محمد الملک امیر خان بہادر مغفور کی سرکار دولت مدار میں بڑی عزت و احترام کے ساتھ خاطر خواہ زندگی بسر کی“۔ لاجی فارسی میں بھی شعر کہتے تھے جس کا ثبوت وہ تین فارسی شعر ہیں جو اردو دیوان (مخطوطہ، پشاور) میں موجود ہیں۔^۸ سعادت خان ناصر کے تذکرے سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔^۹

لاجی کے سال وفات کے بارے میں معاصر تذکرے خاموش ہیں۔ میر نے صرف اتنا لکھا ہے کہ ”جوانی میں دلیا سے گزر گئے۔“^{۱۰} بعد کے تذکرہ نگاروں میں شورش نے بھی جوانی میں مرنے کا ذکر کیا ہے۔^{۱۱} نسخ نے سال وفات ۱۱۶۸/۵۵ - ۱۵۵۳ع دیا ہے^{۱۲} جو اس لیے غلط ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵/۵۱) میں میر نے الہیں مرحوم بتایا ہے۔ اس لیے لاجی کے سال وفات کے لیے ہمیں داخلی شواہد سے مدد لینا ہوگی۔ اس سلسلے میں یہ چند ہائیں قابلِ توجہ ہیں :

(۱) لاجی نے آبرو کا سال وفات (۱۱۶۶/۱۵۴۲ع) اپنی غزل کے ایک مصرع ”کہ بے لطفی میں جن کی آبرو نے جی دبا سرس“ سے نکالا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوتے کہ ۱۱۶۶/۱۵۴۲ع میں لاجی زندہ تھے۔ لاجی نے اپنے کئی اشعار میں آبرو کو مرنے کے بعد بھی یاد کیا ہے۔^{۱۳}

(۲) دہلی پر نادر شاہ کے حملے کے وقت ۱۱۵۱/۱۵۳۹ع میں لاجی زندہ تھے۔ اس کا ثبوت خمس شہر آشوب کے وہ دو بند ہیں جنہوں قاسم نے اپنے تذکرے^{۱۴} میں نقل کیا ہے اور جن سے قادر شاہ کے حملے کے بعد دل کے حالات پر روشنی پڑتی ہے۔ اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ۱۱۵۱ - ۱۱۵۲ (۱۵۳۹ - ۱۵۴۰ع) تک لاجی زندہ تھے۔

(۳) میر نے لاجی سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے۔ میر قادر شاہ کے حملے کے بعد ۱۱۵۲/۱۵۴۰ع میں دلی آئے۔ اس لیے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ لاجی سے میر کی ملاقات ۱۱۵۲/۱۵۴۰ع میں یا اس کے بعد ہونی ہوگی۔

(۴) حاتم نے لاجی کی زمین میں تین غزلیں ۱۱۳۷، ۱۱۳۲ اور ۱۱۵۵ میں لکھیں۔^{۱۵} قیاس کیا جا سکتا ہے کہ لاجی ۱۱۵۵/۱۵۴۲-۴۳ع میں زندہ تھے۔

(۵) ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں جب میر نے اپنا تذکرہ مکمل کیا تو ناجی وفات پا چکے تھے۔

(۶) نواب امیر غالب انجام ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع میں قتل ہوئے۔
”نظم عدد“ ۱۶ سے سال وفات لگتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع میں ناجی زندہ تھے؟ دیوان ناجی میں انجام کی مدح میں قصائد موجود ہیں۔ غزل کے اشعار میں بھی ناجی نے انجام کا ذکر کیا ہے لیکن ان کے مرثیے پر کوئی قطعہ تاریخ وفات نہیں لکھا حالانکہ وہ ان کے متوسل تھے۔ اس لیے قیاس یہ ہے کہ ناجی ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع سے پہلے وفات پا چکے تھے۔ لیکن یہ قیاس بھی اس لیے غلط ثابت ہو جاتا ہے کہ ناجی نے ایک شعر میں انجام کے مرثیے کے بعد جو کچھ ہوا اس کی طرف واضح اشارہ کیا ہے۔ مفتاح التواریخ میں لکھا ہے کہ قتل کے بعد جب لاش گھر پہنچی تو ملازمین نے میت کو اس وقت تک اٹھنے نہیں دیا جب تک ان کی چودہ مہینے کی تنخواہیں نہیں مل گئیں۔ انجام مرثیے کے چوتھے دن دہلی گئے۔ اب اس واقعے کی روشنی میں ناجی کا یہ شعر ۱۸ بڑھے جس میں اس چمکڑے کی طرف، غزل اور انجام کے مخصوص مزاج کے ساتھ، واضح اشارہ ملتا ہے:

”کیوں شہید عشق کے تابوت پر کھڑے ہو کرے ہو جنگ“

لے چلے ہو دھوم سیر۔ بارو بہ سوڑا ہے مگر

اب یہ سوال سامنے آتا ہے کہ آخر ناجی نے انجام کی موت پر قطعہ تاریخ وفات یا غزل کے شعر میں نام لے کر اس المناک واقعے کا ذکر کیوں نہیں کیا؟ اس کا جواب آسان ہے۔ بادشاہ وقت محمد شاہ آخری دنوں میں انجام سے ناراض ہو گیا تھا اور انجام بادشاہ کے ایما پر قتل گئے تھے جس کا ذکر ”تاریخ مظہری“ میں ان الفاظ میں آیا ہے:

”اے بادشاہ کا قرب اس حد تک حاصل ہو گیا تھا کہ اکثر خلوت و

جلوت میں آنحضرت کی قربت و مصاحبت حاصل رہتی تھی، لیکن آخر

عمر میں عبت نے دشمنی (کی صورت) اس حد تک اختیار کر لی کہ

بادشاہ کے اشارے سے ایک ملازم نے ۲۳ ذی الحجہ ۱۱۵۹ھ کو

دیوان خاص کے چیلے دروازے میں قدم رکھنے ہی کیڑ کٹاؤ کے حملے سے

قتل کر دیا اور قاتل خود بھی اسی جگہ قتل ہو گیا۔“ ۱۹

اس صورت میں جب بادشاہ وقت نے خود انجام کو قتل کرایا تھا، دلی کے

کسی شاعر کا تاریخ وفات لکھنا یا نام لے کر شعر میں آئسو جانا یا اس کے قتل پر آہ و فغان کرنا مصلحتِ وقت کے خلاف تھا۔ ناجی اس دور کی ایک معروف شخصیت تھی اور وہ ایہام کے متوسل بھی تھے۔ اگر وہ ایسا کرنے کو عتاب شاہی کا شکار ہو سکتے تھے۔ فرخ سیر نے ایک ”سکتہ“ لکھنے پر جعفر زلی کو قتل کرا دیا تھا۔ بادشاہ اس واقعے کو چھپالا چاہتا تھا اسی لیے قاتل کو بھی اس وقت ٹھکانے لگوا دیا تھا کہ ثبوت ہی باقی نہ رہے۔ ان حالات میں ناجی کیسے برائیہ یا طعنے تاریخ وفات لکھنے؟

اس بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع میں ناجی زندہ تھے لیکن ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں، جیسا کہ ”نکات الشعراء“ سے معلوم ہوتا ہے، وہ زندہ نہیں تھے۔ اس طرح ناجی کا انتقال ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع کے بعد اور ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع سے بہت پہلے ہوا۔ بہت پہلے اس لیے کہ اگر یہ واقعہ ۱۱۶۵ یا ۱۱۶۳ھ کا ہوتا تو میر یہ لکھتے کہ حال ہی کا یا چند سال پہلے کا واقعہ ہے۔ اس لیے ناجی کا سال وفات کم و بیش ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ع تیس کیا جا سکتا ہے۔

ناجی کے بارے میں اکثر تذکرہ نویس یہ لکھتے آئے ہیں کہ وہ ہزال تھے، ہجو گو تھے۔ یہ غلط فہمی اس لیے پیدا ہوئی کہ میر نے ان کے بارے میں یہ لکھ دیا تھا کہ ”اس کا مزاج زیادہ تر ہزل کی طرف مائل تھا۔“ ۲۰ قائم نے یہ لکھا تھا کہ ”اس کا مزاج مزاح کی طرف بہت مائل تھا۔“ ۲۱ گردہیزی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”اس کی طبیعت اکثر ہجو گوئی کی طرف مائل تھی۔“ ۲۲ میر، قائم اور گردہیزی نے یہ جعلیہ ناجی کے مزاج کے بارے میں لکھے تھے نہ کہ ان کی شاعری کے بارے میں۔ بعد کے تذکرہ نگاروں نے مزاج و ہزل کے الفاظ کو ان کی شاعری پر چسپاں کر کے یہ خصوصیت ان کی شاعری سے منسوب کر دی۔ دیوان ناجی کے نسخے میر و قائم کے زمانے میں بھی، جب ایہام گوئی کا رواج ختم ہو چکا تھا، کمباب تھے۔ اس لیے بعد کے دور میں ناجی کی شاعری کے بارے میں سنی سنائی باتوں پر رائے قائم کر کے بھی بات عام طور پر ناجی کی شاعری کے بارے میں کہی جانے لگی۔ اگر دیوان ناجی کا مطالعہ کیا جائے تو اس بات کی تردید خود بخود ہو جاتی ہے۔ اس میں نہ ہجو ہے، نہ مزاح ہے، نہ ہزل ہے بلکہ سارا دیوان شروع سے آخر تک ایہام میں ڈوبا ہوا ہے۔ ناجی اپنی شاعری میں اسی دائرے میں رہے ہیں۔ وہ آبرو سے بھی زیادہ ایہام گو ہیں۔ ایہام گوئی ناجی کے لیے ایمانِ شاعری ہے۔ جس ان کی شاعری کا مقصد اور جس ان کی منزل ہے۔ ناجی خود بھی اپنی شاعری کو اسی

لیے محکم اساس سمجھتے ہیں کہ اس کی بنیاد ایہام پر قائم ہے :
 رضا ناجی کا ہے محکم اساس بات میری ہاتھ ایہام ہے
 ایک اور شعر میں کہتے ہیں :

گرچہ ایہام کا ہم گھون ہے سلیقہ ناجی
 بات اچھی نہ ملے خوب سخن گوئی تو ہو

اور اسی لیے وہ اپنی شاعری کو لافانی سمجھتے ہیں :

جان ہے گویا کہ ناجی کا سخن مر گیا ہر لیب ہوا فانی ہنوز

ناجی کے ہاں غزلیں کی غزلیں اسی رنگ میں رنگی ہوئی ہیں۔ ایہام کو برتنے کی اس شعوری کوشش کی وجہ سے ناجی کی شاعری جذبہ و احساس سے عاری ہو گئی اور ان کے دیوان میں بہت کم اشعار ایسے رہ گئے جو آج ہماری توجہ کو اپنی طرف مبذول کرا سکیں۔ ناجی کو زمین و آسمان کے درمیان پرشے اور ہر عمل میں ایہام اور صرف ایہام نظر آتا ہے۔ ناجی کے ہاں ایہام کی کثرت و نوعیت کو سمجھنے کے لیے یہ چند اشعار دیکھیے :

چابک سوار گس کی بجلی ہوئی ہے شاکرد
 کچھ سرمری سا سیکھا تھاپے طرح کا کلاو
 قوس قزح سے چرچا کرا لھا تھہر بھواں کا
 شاید کہ سر بھرا ہے اب بھر کر آسمان کا
 قرآب کی ، سیر باغ بہ جھوٹی قسم نہ کھا
 سیارہ کنوں ہے غنچا اگر تو ہنسا نہ لھا
 رقیوں سے مرے اے جان جان بھہ کون گرچہ ہے غوبشی
 ولے ہرگز روا نہیں ات سکوں اوپر گرم کرنا
 سونے آکس لگا تھہا کات اوس کے
 "دو" دو اوس سکوں کہے سب گوش ہوا
 یار کی رائوب اوپر ناجی سر رکھا ہے آج
 مت لگا ہاتھ اوسے لکھ ہے اس درویش کا
 محبت میں عمل کی دھکک لاجی
 ہوا ہے دل مرا اب حیدر آباد
 کچھ نہ سمجھا مس کا سونا ہو ہے یا سونے کا مس
 مال اسحق کا گھل ہٹے نے کھایا موس موس

ہو مریدوں میں نصیر الدین سا گل
 سوز دل کا جو گم ہے روشن چراغ
 حشر میں ہاک باز ہے ناجی
 بد عمل چاہیے گے سفر کی طرف
 امری پیارے کی ہوئی ہم میں جدا مکتب میں صرف
 اب تو غلط نکلا، ملیں گے کیوں نہ اس میں کیا ہے حرف
 غلط کی خبریں عبت اڑائی ہیں
 بالباب اوس کی سب ہوائی ہیں
 قطبہ دین کے نام میں ناجی کو نعمت دے الہ
 بخیار فضل تیرا ایک ہے کافی ہے یہ
 شہریں لباس کا فرماں لانا بیا ہنس نہیں
 ہو کوہ کرب ما عاشق مر ہر پہاڑ جب لے
 ناجی دھن کو دیکھ صفت مختصر کیا
 گرچہ سخن کی زلف کا قصہ طویل ہے

ان اشعار میں نظر تازہ کو معنی سے ربط دینے کی کوشش میں ایہام طرح
 طرح سے پیدا کیا گیا ہے۔ کہیں ایہام لفظی ہے، کہیں ایہام تناسب ہے۔
 کہیں اسلا کے فرق سے اور کہیں ذومعنی الفاظ کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا
 ہے۔ کہیں اجتہاد کو چھاننے کے لیے ایہام کا سہارا لیا گیا ہے۔ کہیں لفظوں
 کی آوازوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے۔ شاید ہی ایہام کی کوئی ممکن صورت
 ایسی ہو جو ناجی کے کلام میں استعمال نہ ہوئی ہو۔ ان اشعار کو پڑھتے
 ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ناجی وہی ہنرمندی دکھا رہے ہیں جو کشیدہ کاری
 اور زوہ دوزی کے کام میں دکھائی جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ جب شاعر خود پر اس
 قسم کی پابندی لگا لے اور لفظوں کو صرف ایہام کی گرفت میں لانے کی ادھیڑ بن
 میں لگا رہے تو شاعری جذبہ و احساس سے کٹ کر بھڑکی اور بے مزہ ہو جائے
 گی۔ اس دور کے انی پر جہاں ایہام کی شفیق بھول رہی تھی، ناجی ایک ایسے
 برلے کی طرح نظر آتا ہے جو ایہام کے ہنجرے میں بند ہے اور اسی ہنجرے کو
 کائنات سمجھ کر اپنی پرواز کا محافا دکھا رہا ہے۔ اپنی غزلوں میں ناجی
 ذہین، طباع اور غریف الطبع انسان ہونے کے بجائے ایک ایسا مستری نظر آتا ہے
 جو ہمیشہ ایک ہی چیز بنانا ہے۔ لیکن شہر آشوب یا قصائد میں وہ حقیقی ناجی
 سامنے آتا ہے جس کے اثرات حاتم و سودا کی شاعری پر واضح طور پر پڑے ہیں۔

”غصہ“ کے یہ دو بند ۲۲ پڑھیں جن میں اس دور کے حالات کی موثر تصویر دردمندی کے ساتھ پیش کی ہے :

لڑتے ہوئے نہ برس بس اوت کو اپنے نہیں
دعا کے زور سے دائی ددوب کی جیتے نہیں
ہر ایک گھر کی لگائے مزے سے اپنے نہیں
نکار و نقل میں ظاہر گویا کہ جیتے نہیں
گلسے میں ہیکلیں ، بازو اوپر طلا کی سال
قضا سے بچ گیا مرنا نہیں تو لٹا تھا
کہ میں نشان کے ہاتھی اوپر لٹا تھا
نہ پانی پیتے کو پایا وہاں ، نہ کھاتا تھا
سلے ہی دھات جو لشکر تمام چھاتا تھا
نہ ظریف و مطبخ و دکان ، نہ غلام و بقال

اس غصہ کا ناچی ، ایام گو ناچی سے مزاج و فکر میں بالکل مختلف ہے۔ دراصل ناچی کی شاعرانہ صلاحیت کا یہی وہ امکان تھا جسے ایام نے چاٹ لیا۔ موضوع کے اعتبار سے ناچی کی شاعری ایک پیشہ ور ”عشق باز“ کی شاعری ہے۔ اس عشق بازی کے دو مرکز ہیں۔ ایک طوائف اور دوسرا لڑکا۔ طوائف کم اور لڑکا زیادہ۔ یہی لڑکا ناچی کی شاعری میں گھل کھلتا ، دھومیں مچاتا ، مٹ ڈھاتا ، بالکل دکھانا نظر آتا ہے۔ یہی اس کی شاعری کا محبوب اور یہی عاشق کی آرزو ہے :

باغ ہو ، مینا ہو ، زر ہو اور ساق شوخ
بہتر اس سے لیں قسم ایمان کی ناچی کو مراد
قسم کہنی کی میں لڑکا نہیں ہاؤں تو اے ناچی
کہاں جوئے بزلنگ ناگ جن کے جنم کھوٹی ہے
اس معشوق کو رام کرنے کا بہتر ہی عاشق کے نزدیک محبت کا فن ہے :
خوبصورت کے رام کرنے کا آیا بہتر نہیں
استاد ہو گئے ہیں محبت کے فن میں ہم
جو لڑکا نام میں امرد ہرستوں کے چڑھے چوڑکے
میں اوس کوں لیج دے باتوں میں لگ جاتا ہوں جوں لاسا
بنات و نقد و معری اوس کوں جو اشرف زادہ ہو
وہی ناچی لونڈے کوں میں بھسلاتا ہوں گئے سے

جہاں عاشق بھی اوباش ہے اور معشوق بھی ۔ اسی ”اوباشیت“ ہے ، جو بد شاہی دور کی روح میں رہی ہی ہوئی ہے ، ناجی کی شاعری اپنے ناز و نگار ہوتی ہے ۔ اس دور کے لڑکے ہے ، جو ناجی کی شاعری کا محبوب ہے ، آپ بھی ملتے جلتے :

بچے وسواس آتا ہے کلمے ملتے مٹی اوس کے
کہ بانکا ہے ، نکھشتو ہے ، ستر گر ہے ، شرابی ہے
لاجی اس میں چھپے لہ کونوی چوری
ہے کشملا چہل ، بڑا چھندی
ہوے کے وقت لاجی ایسا ترش وہ ہولا
میٹھا نہ کہہ کہ جس میں ہو گئی ہے جیہ کافی

ان میں کونوی ستار کا لڑکا ہے ، کونوی لالہائی کا ، کونوی سیتہ پھر ہے ، کونوی ظفر خاں ہے ، کونوی رمضان ہے ۔ یہ رمضان تو وہی لڑکا ہے جس کا ذکر آبرو کی شاعری میں بھی کئی جگہ آیا ہے اور جس کا ذکر ”صریح دہلی“ ۲۳ میں درگاہ غلی خاں نے تفصیل سے کیا ہے ۔ بد شاہی دور میں امرد پرستی نہ کونوی عیب تھی اور نہ اسے کونوی منفی طرز عمل سمجھا جاتا تھا ۔ آبرو اور ناجی کی شاعری کے حوالے سے اس معاشرے کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ معاشرہ سچی محبت کا بھوکا اور اسی کی تلاش میں سرگرداں تھا ۔ اس کی باطنی زندگی تاریکیوں میں ڈوبی ہوئی تھی ۔ اس کے جذبات سرد اور اس کے حوصلے پست تھے جسے وہ ایک طرف میلے ٹھیلوں ، پاؤ ہو اور ناؤ نوش میں بھلاتا چاہتا تھا اور دوسری طرف اپنی سردالی کے اظہار کے لیے امرد پرستی کا سہارا لے رہا تھا ۔ یہ سردوں کا ایسا نامرد معاشرہ تھا جو اپنا زمانہ بہن چھپانے کے لیے امرد پرستی میں مبتلا تھا ۔ اس کی خاندانی وحدت بکھر چکی تھی ۔ ناجی کی شاعری اس معاشرے کے اسی رخ کی ترجمانی کرتی ہے ۔

یہ امرد پرستی عشق مجازی سے عشق حقیقی کی طرف لے جانے والی بھی نہیں تھی بلکہ یہ خالص جنسی رجحان کی حامل تھی ۔ یہ جنسی جذبہ لباس اور جاذبہ توجہ لوازمات سے بھڑکتا ہے ۔ اپنے جسم کو چھپانے کے لیے لباس کی دریافت نے نسل انسانی کو فنا ہونے سے بچایا ہے ورنہ انسانی تاریخ میں لنگے پھرتے ہوئے مرد عورت اپنے بچھٹے ہوئے جنسی جذبات سے مایوس ہو چکے تھے ۔ لباس نے ان میں دوبارہ جنسی جذبات ابھار کر نسل انسانی کی افزائش کو نئی زندگی بخشی ۔ اسی لیے آج تک عشقہ شاعری میں لباس اور آرائش جال بڑی اہمیت رکھتے ہیں ۔ یہی اہمیت ان اعضائے جسمانی کی ہے جو ”چھپ کر ظاہر

ہوتے ہیں اور ظاہر ہو کر چھپتے ہیں۔ اعضائے جسمانی کا ذکر پر زبان کی عشقہ شاعری میں ملے گا۔ نفسیات کی اصطلاح میں یہ اعضا ہستی (Fetishism) ہے جو جادوئی دور سے انسان کو ورثے میں ملا ہے۔ ناجی کی شاعری میں لباس اور اعضائے جسمانی بار بار نئے نئے انداز میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ع "قیامت ہے جھٹک بازو سے تمویذ طلائی کی" ع "سر اور لال چیرا اور دہن جون جونہ" رنگیں۔" کبھی قات قیامت ڈھاتا ہے، کبھی رخ کا ذکر آتا ہے کہ جس کی تاب بوسفر مصری بھی نہیں لا سکتا۔ چشمہ سیدہ دل کو عتاب کی طرح گھیر لیتی ہے۔ مڑکن لشتر نصیاد کا کام کرتی ہیں۔ ابرو میں ہلال نظر آتا ہے۔ صورت قبلہ مقصود ہے۔ چہرہ درہم کے مانند صفا ہے۔ لب مثل مسیح جاں بخش ہے۔ کمر کو دیکھ کر سانی و ہیزاد اپنے گھر کی طرف بھڑ جائے ہیں۔ حضور آنکھوں کو دیکھنے والے شاعر کو ہانہ نہیں لگاتے۔ دہن کو دیکھ کر عقل گم ہے۔ چاند ذقن میں یوسف اسیر ہو جاتا ہے۔ ناجی کی شاعری میں ویسے تو سارے اعضائے جسمانی اہمیت رکھتے ہیں لیکن کمر و دہن کا ذکر طرح طرح سے اور بار بار آتا ہے :

قیامت قات اس کا جتنے دیکھا سو ہوا بسمل
مگر سر نا قدم تبصر سلجانی ہے یہ لڑکا
نسترم سوزوں ہے اس کا مشعل الف
دہن اس کا ہے مہم کے مانند
جب دہن اور وہ کمر یاد آتی ہے بار کی
عقل گم ہووے ہے کیفیت ہے اس کی گو سگو
کمر کی بات سنتے ہیں یہ کچھ ہائی نہیں جانی
کچھ ہیں بال وے، پر خیال میں میرے نہیں آتی

کمر اور دہن کا تعلق براہ راست جنسی جذبات ہی سے نہیں بلکہ جنسی ارادوں سے بھی ہے۔ اس لیے ناجی کے ہاں ان دونوں اعضائے جسمانی کی پرستش کا شدید احساس ہوتا ہے۔

ناجی شاعرانہ سطح پر دو قسم کی کاوشیں اور مکررے ہیں۔ ایک کا تعلق اخلاقی مضامین سے ہے اور دوسری کا مضیوں ہاں سے، جو فارسی شعرائے متاخرین کا مخصوص رنگ ہے۔ اس میں صائب کا اثر بھی شامل ہے لیکن اخلاقی و مثالیہ دونوں اثرات کو وہ اہام کے رنگ میں رنگ دیتے ہیں اور ان کی یہ

صورت اپنی ہے ۔ پہلے اخلاق مضامین کی نوعیت دیکھئے :

بلند آواز سے گھوڑیاں کہتا ہے کہ اے ظالم
کتنی بد بھی گھڑی تجھ عمر میں اب لگ نہیں چیتا
حکم نہ کیا روزگار کا ناجی
گر ہے پروردگار سے مطلب
گو ملیاں کا تحت دہب ست لے
کہ سب آخر کسوں جانے کا برہاد
جرموں کی روپاسی غافل کے حق میں شب ہے
اس عمر ساری اپنی کھونا ہے وہ تو سو گز
آدمی کا دل شکستہ ہو ہے سن کر حرف سعت
دیکھ اے بدست پتھر میں نہ کر شیشے کون چور

فارسی شعرائے متاخرین اور صائب کے اثرات سے ایہام کی نوعیت یہ ہو جاتی ہے :

جو ہنس کر ایک بوسہ دے تو اور لالچ ہے پھر جاری
گم ہر قانع کون عزت پیشتر طامع کے تئیں ذلت
روح چلوا تب کرے جب تن کون دے پہلے گداز
ایک جر ریتی ہے فانوس اور گل ہوں ہے شمع
بہر وحدت میں نہ رکھ پرگز قدم ایک غضر بہت
بالوں بھسلا پھر نہیں لھنسا خیال اندلی کا

ان اشعار کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ لاجبی کا ایہام شعر کے مضمون کو ابھرنے ، اٹھنے نہیں دیتا اسی لیے نصیحت و اخلاق مشورہ بھی بتاؤں معلوم ہوتا ہے ۔ ایہام سامنے کی طرح بیان بھی لاجبی کے ساتھ ہے اور اس کے شاعرانہ جوہروں کو گھبراہٹ رہا ہے ۔

لاجبی کے ہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ وہ ہر بات کو بیچ دے کر بیان کرتا ہے ۔ اس کی دو وجوہیں ہیں ۔ ایک یہ کہ اس عمل کے بغیر ایہام کو استعمال نہیں کیا جا سکتا اور دوسرے یہ کہ فارسی شعرائے متاخرین کی ذلت پسندی ، مضمون آفرینی اور خیال بندی کو ، جو جلال اسیر ، ناصر علی ، لبول کشمیری اور پیدل وغیرہ کے ہاں ملتی ہے ، وہ اپنا ایک انفرادی رنگ دینے کی کوشش کرتا ہے ، لیکن اس کے تخلیقی نتائج ، ایہام کی وجہ سے ، مایوس کن نکلتے ہیں ۔ اگرچہ لاجبی نے یہ غزلیں بڑی محنت ، کوشش اور کاوش سے کہیں ہوں کی لیکن بیان چونکہ دل کی بات بیان نہیں کی جا رہی ہے بلکہ ایہام کو ساری

کائنات میں تلاش کیا جا رہا ہے ، اس لیے اس میں جذبہ و احساس اور تجربے کے نہ ہونے کی وجہ سے شعر بھیکے ، تغزل سے عاری اور بے اثر نظر آتے ہیں ۔ جہاں قافیہ اس اثر سے ذرا سا آزاد ہوتا ہے اور ذرا سا جذبہ یا دبا دبا سا احساس شعر میں شامل ہو جاتا ہے ، جسے وہ ابھام پر قربان کرتے کے لیے ہر دم آمادہ رہتا ہے ، تو اس کا شعر اوپر اٹھنے لگتا ہے اور یہ صورت بنتی ہے :

روٹھا ہے اب وہ یار چوہم میں جدا نہ تھا
 ہوں بے وفا ہوا کہ گویا آشنا نہ تھا
 بیکسین حسن دیکھ کر یں کا
 رنگ گل کا لگا مجھے پھیکا
 سب مل اس کوں کہیں مبارک باد
 نام پوچھا بچا نے لاجی کا
 جتنے دیکھا اوے نظر بھر کر
 پھر کر اس کوں نہ اپنا ہوش ہوا
 ہوئے ہے صبح لک مکھڑا دکھاؤ گے تو کیا ہوگا
 اگر ایک پھر کوں مجھ پاس آؤ گے تو کیا ہوگا
 دیکھ بجلل یہ گردشِ افلاک
 گل نے اپنا کیا گریباں چاک
 لیے جا ہے شہر شہر بھراوے ہے دشت دشت
 کرتا ہے آدمی کوں نہایت خراب دل
 مہربانی میں ہوں یا حصے میں
 پیاری لگتی ہیں ہمار کی باتیں
 نہ میر باغ ، نہ مٹا ، نہ مٹھی ہاتھ ہیں
 یہ دن چار کے اے یار ہوں ہی جاتے ہیں
 جن کو خواب سے آفتاب نہیں
 وہ تو ٹوٹے ہوئے ازل کے ہیں
 ملتے تھے دم بدم ، وہ زمانے کیدمر گئے
 وہ بالکین ، وہ طور ، وہ زمانے کیدمر گئے
 کہان میں تم کو چنوی ہے روایت
 گم حاشاں ہر ستم کسر لیا روا ہے

کہا فردا کا وعدہ سرو قد نے

قیامت کا جو دن ستنے تھے کل ہے

چلا چپ روٹھ بدل ہو کے لب میں بول اٹھا رو کر

کہ اے ظالم برسے میں بھی گھرتا ہے مگر کوئی

اور ناجی کوئی گھونٹ دے ہے جواب

در ہمہ تیرے اگر صدا نہ گھرے

ہند کی زلف میں ناجی کا لٹکنا نہ ہوا

یا یہ زلیخا ہونی مجھ کو بہ حب الوطنی

بری رو ہے گل و بلبل ہے رنگ و ابرو مینا ہے

چمن میں دوڑ چل اے دل کہ یہ وقتِ تماشا ہے

تجھ کو کیوں کر جدا کروں اے جاں

زندگانی بہت ہی پسپاری ہے

ان اشعار میں ناجی نے ایہام کو اس طور پر استعمال کیا ہے کہ وہ شعری

ضرورت بن گیا ہے اور لہجے میں آواز کی کھٹک بھی شامل ہو گئی ہے ، لیکن

یہ اشعار ایہام کو ناجی کی نمائندگی نہیں کرتے بلکہ اس اسکان کو سامنے لائے

ہیں جو ناجی کے اندر موجود تھا اور جسے ایہام پرستی کے جوش میں وہ اپنے تصرف

میں نہ لا سکا ۔

ناجی اپنی غزلوں میں قرآن کے حوالے اکثر لاتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے

کہ اس نے ایہام کی تلاش میں ہر اس کتاب ، نکت اور علم کو کھنگالا جس سے

ایہام کوئی میں مدد مل سکتی تھی ۔ اکثر غزلوں میں ایک آدھ نعتیہ شعر بھی

مل جاتا ہے جس سے رسول خداؐ سے اس کی عنایت و محبت کا پتا چلتا ہے ۔

اس کے اشعار میں ، ایہام کے باوجود ، اس دور کے حالات کی طرف اشارے بھی

میلے ہیں ، مثلاً شاہی ملازمتوں کا حال خراب تھا اور یہ خرابی ایسی تھی کہ

ایان سے باہر ہے :

سب من گھر یاں ہوا ہوں بہرا کچھ حال نہ پوچھ فوکری کا

ایک شعر میں روشن اختر بد شاہ کا ذکر اس طرح کیا ہے :

ہے فتح اوس کی جس کے سر پر ہوا روشن اختر

دکن تلک بھاسوے گھر ہو مدد مستارا

ایک شعر میں مرہٹوں کی شورش کا ذکر کیا ہے اور بتایا ہے کہ بادشاہ کی

حیثیت ایک سہرے سے زیادہ نویں ہے بلکہ خطرہ یہ ہے کہ گھوٹ یہ سہرہ ہی

نہ ہٹ جائے :

ملک دکھن بیچ دی دل کے سب شہروں کو کشت
 مہٹا اب ہند میں بھلا ہے اس مہرے کی خبر
 بڑے بڑے ارکانِ سلطنت گوشہ نشین ہو گئے تھے اور بادشاہ دشمنوں کے
 ہاتھ میں کٹھ پتلی بن گیا تھا :

ہے بیا ناجی جو ہوں عزت نشین ارکانِ ہند
 دور اعدا کا تصرف متصل سب صرفِ خاص
 اس دور میں ڈوم ڈھاریوں ، نوالوں اور کلاوتوں کی بن آتی تھی ۔ لال کٹور کے
 مکے بھائی خوش حال خان کو اکبر آباد کی صوبے داری اور پنج ہزاری منصب
 عطا ہوا تھا اور اس کے چچیرے بھائی نعمت خان سدا رنگ کو (جس کی مدح
 میں آبرو اور ناجی کے دواویں میں اشعار موجود ہیں) منصب عطا ہوا تھا ۔ ۲۵
 قلعہ سیخانہ بن گیا تھا جس پر عورتوں کی حکمرانی تھی :

جو سالا شاہ کا ہو کر گرے ظلم اس میں مت بولو
 محل کی زینت اوس کی بہت وہ بیاری کا بھائی ہے
 ہوا معلوم غم خانے میں ترہا راج ہے بے شک
 ہر ایک سجدے میں سے یان دخترِ رز کی خدائی ہے
 ایک اور شعر میں اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ ساطر ہند پر جتنے مہرے
 اور اراکینِ سلطنت ہیں وہ سب بے زور ہیں اور اب وہ دن دور نہیں ہے جب
 خود بادشاہ کو مات ہو جائے گی :

ساطر ہند میں بے زور ہیں مہرے جتنے دیکھے
 ہوئی جاتی ہے بازی مات وہ مشتاق سب شہ کے

اور دل کی یہ صورت تھی :

جا بیا سبز ، ہماشا ، باغ اور معشوق و سے
 غصہ کے بھی عمر بھر دیکھا نہیں دلِ ماسھر

ہوں تو ناجی کے کلام میں مضمون اور ولی دکنی کا ذکر بھی آیا ہے لیکن
 سب سے زیادہ ذکر جس شاعر کا آیا ہے وہ آبرو ہے ۔ اس کی ایک وجہ تو یہ
 تھی کہ ناجی نے آبرو کے ساتھ مل کر ایہام گوئی کی بنیاد رکھی تھی ۔
 دوسرے آبرو ، ناجی کے لیے ایک ”اثر“ کی حیثیت رکھتا ہے ۔ یہ اثر دیوان
 ناجی کے ہر صفحے پر نظر آتا ہے ۔ خاصی بڑی تعداد میں ناجی کی غزلیں آبرو
 کی زینت میں ہیں ۔ ناجی نے آبرو کے کئی مصرعے نظمیں کہے ہیں ۔ آبرو کی

غزلوں کے قانون کو اپنے انداز سے باندھ کر نئے مضامین پیدا کئے ہیں۔ کبھی اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ آبرو کے سوا کوئی بھی ناجی سے آگے نہیں بڑھ سکتا۔ ایک شعر میں آبرو کی ایک آنکھ کا جواز فلسفہ توحید سے پیش کیا ہے۔ ایک شعر میں اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ آبرو سے سخن کی پرورش ہو رہی تھی، اب آبرو نہیں رہا تو ناجی کی شاعری بھی رگ گئی ہے۔ کہیں یہ بتایا ہے کہ مزے کی زبان تو دراصل آبرو کی ہے۔ غرض کہ وہ شاعر، جس کا اثر سب سے زیادہ ناجی نے قبول کیا، آبرو ہے۔ ناجی کو اپنی شاعری پر بڑا زعم تھا:

جسے دعویٰ ہو ہم میں ہمدی کا شعر میں ناجی

اسے کہتا ہوں ہارے اس طرح کی ایک غزل کہہ لا

حاتم اور دوسرے ہم عصر شعرا نے ناجی کے جواب میں غزلیں لکھیں اور دعویٰ استادی کو آئینہ دکھایا۔

ناجی یقیناً ایک قادر الکلام اور اپنے زمانے کے رنگ کے ایک پُر گو شاعر تھے۔ ان کے دیوان میں رباعیات بھی ہیں، فردیات بھی۔ قصائد بھی ہیں اور مراثی بھی۔ جنس بھی ہیں اور قطعات بھی۔ غزل کے علاوہ ان اصناف کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ناجی کو ان اصناف سے گہری مناسبت تھی۔ قصائد میں ناجی نے براہِ راست فارسی احاذہ سے استفادہ کیا ہے لیکن ان میں ہندوستانی فضا، ہندو اسطور بھی ایسے ہی ساتھ ساتھ موجود ہیں جس طرح فارسی اثرات ایہام میں نظر آتے ہیں۔ ان قصائد میں زور نیاں بھی ہے، نازک خیالی اور معنی آفرینی بھی۔ غزلوں کے مقابلے میں عربی نارسا الفاظ کا استعمال بھی زیادہ ہے اور ساتھ ساتھ ایہام کا استعمال بھی نہایت گہم ہے۔ ناجی کے ان قصائد میں تشبیہ اور گریز نہیں ہے۔ قصیدہ براہِ راست مدح سے شروع ہو کر دھا پر ختم ہو جاتا ہے۔ چہ قصیدے امیر خان ایہام کی مدح میں، ایک قصیدہ نوازش علی خان کی مدح میں اور ایک جنس نعمت خان سدا رنگ کی مدح میں ہے۔ ان قصائد پر فارسی قصیدہ گو اتوری و خاقانی کا اثر نمایاں ہے۔ قصائد میں جس سہارت و قدرت کے ساتھ ناجی نے قانون کا استعمال کیا ہے وہ یقیناً قابلِ ذکر بات ہے۔ ایک قصیدے میں ”اور ہی“ کی ردیف کو بڑی تہی چابک دستی کے ساتھ لہرایا ہے۔ ناجی کے یہ قصائد آنے والے دور میں سودا کے قصائد کے لیے راستہ ہموار کرتے ہیں۔

دیوان ناجی کو بڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ناجی اور اس دور کے دوسرے

شعرا نے ایہام کو کثرت سے اور قافیہ و ردیف کو سلیقہ و ہنرمندی سے استعمال کر کے اردو شاعری کی روایت کو بہت کم وقت میں بہت آگے بڑھایا ہے۔ اگر آبرو و ناجی وغیرہ اس دور میں منجھدی و جگر کاوی کے ساتھ یہ کام نہ کرتے تو ریختہ کا اقتدار فارسی پر اتنی جلد قائم نہ ہو سکتا۔

ناجی کے مرثیے بھی اس دور میں قبی اعتبار سے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ قدیم ریاضوں میں اس دور کے جو مرثیے ملتے ہیں وہ ہنگڑی شاعری کے ذیل میں آتے ہیں لیکن ناجی نے مرثیے پر ایسی اپنے نقوش ثبت کیے ہیں اور یہ مرثیے قاضی اہمیت کے حامل ہیں۔ اب تک چونکہ مرثیے کی ہیئت متحرک نہیں ہوتی تھی اس لیے ناجی کے کچھ مرثیے غزل کی ہیئت میں ہیں۔ ایک مرثیے میں ناجی نے ایک خاص ہیئت وضع کی ہے۔ یہ مرثیہ بظاہر مربع کی ہیئت میں ہے لیکن شکل بدلی ہوئی ہے۔ پہلے بند میں چاروں مصرعے ہم قافیہ ہیں۔ اس کے بعد کے بندوں میں پہلے تین مصرعے ہم قافیہ ہیں لیکن چوتھا مصرع پہلے بند کے چوتھے مصرع کا ہم قافیہ ہے اور یہی صورت آگے کے ہر بند میں رکھی گئی ہے۔ اس طرح قافیہ کی مناسبت سے سارے مرثیوں کو ہیئت کے اعتبار سے ایک ربط دیا گیا ہے۔ اس ہیئت کو دیکھ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ واقعات کو بیان کرنے میں شاعر کو غزل کی ہیئت میں لنگر داماں کا احساس ہو رہا ہے اسی لیے اس نے ایک ایسی ہیئت اختیار کی جس سے ایک طرف غزل کے آہنگ کو قائم رکھا جاسکے اور ساتھ ساتھ یہ ہیئت پھیل کر مہذبہ مطلب بھی ہو جائے۔ مرثیے کی یہ ہیئت ناجی کی ایجاد اور تاریخ مرثیہ گوئی میں ایک اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔

لسانی سطح پر ناجی کی زبان، املا اور تلفظ میں وہی خصوصیات ملتی ہیں جو آبرو کے ہاں ملتی ہیں اور جن کا مطالعہ ہم پچھلے باب میں کر چکے ہیں، البتہ چند باتیں آبرو سے الگ اور قابل توجہ ہیں :

(۱) ناجی نے ایک نئے طریقے سے ”غزال“ کی جگہ ”غزائے“ بتائی ہے۔ ع : ”غزائے دیکھ او سے گھنے چو کڑی بھول“۔

(۲) ”سجانا“ مصدر سے ”سجایا“ ماضی مطلق بنایا جاتا ہے۔ ناجی نے

”سجایا“ کے بجائے ”سجا“ ماضی مطلق کے طور پر استعمال کیا ہے ع :

”کہہ ، تیرا اے لال چیرا آج یہ کشتے سجا“۔ مضمون کے ہاں بھی

یہی صورت ملتی ہے ع : ”سجن جب سے تم لال چیرا سجا“۔

(۳) علامتہ اخافت کے لیے ”ے“ کا استعمال دکنی ادب میں تو ملتا ہے

لیکن شہال میں عام طور پر زیر لگایا جاتا ہے۔ لاجی نے کئی اشعار میں علامتِ اضافت کے لیے ”ے“ استعمال کی ہے، مثلاً ع: ”کیڑا ہے یک قدم پر سروے آزاد“ یا ح: ”ہم کس کی مصلحت ہے اے شے حسن“۔

(ج) آبرو نے فارسی کے فعل و حرف کے استعمال کو دیکھتے ہیں معیوب قرار دیا تھا لیکن اس دور کے بکڑے شاعر یعنی مرثیہ گوئیوں کے ہاں فارسی کے فعل و حرف کا استعمال عام تھا جس کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں۔ لاجی کے ہاں بھی عام طور پر فارسی فعل و حرف کا استعمال نہیں ہے لیکن ایک آدھ جگہ فارسی حرف کا استعمال نظر آتا ہے مثلاً ع: ”چمکتی توی وہ جلی میں کناری اس کی ’در‘ دامن“۔ (د) ”کیہو“ کا لفظ ادبی سطح پر چلی بار لاجی کے ہاں استعمال ہوا ہے جو میر کے دور میں عام و مستند ہو جاتا ہے ع: ”کیہو مست ہو یا سہنگا نہیں موقوف علیے پر“۔ مضمون کے ہاں بھی ”کیہو“ کا استعمال ملتا ہے۔

(و) لاجی نے ایک جگہ ”سجدہ“ سے ”سجدت“ بنایا ہے ع: ”سجدت کا مزا ہم تھا کہ نادانی تھی“۔ یہ وہی وجہان ہے جس سے آگے چل کر سہ شاعر الفاظ وضع کیے گئے ہیں۔

تاریخی اعتبار سے، آبرو کے بعد، شاکر لاجی اس دور کا اہم شاعر ہوتے ہوئے بھی محدود شاعر ہے جس نے نہایت سنجیدگی سے شاعری میں یہی کاری کا کام اس کثرت سے کر کے، نادر شاہ کے قتل عام کے بعد بدلے ہوئے حالات میں، نئی نسل کے شعرا کو اپنے لیے نیا راستہ تلاش کرنے پر مجبور کیا۔ لاجی اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہے جس نے شہال ہند میں اردو شاعری کو، اس ابتدائی دور میں، ایک اعتبار بخشا۔

ایہام گوئی کی بنیاد رکھنے والوں میں تیسرا شاعر شیخ شرف الدین مضمون (م ۱۱۳۷ھ/۳۵-۱۷۴۳ع) ہے۔ مضمون نے اپنے ایک شعر میں خود اس بات

ف۔ میر عبدالحی تاباں نے مضمون کی وفات پر نظم ”تاریخ وفات لکھا جو ہاچ اشعار پر مشتمل دیوانِ تاباں (ص ۲۷۱-۲۷۲، مطبوعہ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ع) میں موجود ہے اور جس کے آخری شعر کے دوسرے (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

کی طرف اشارہ کیا ہے :

ہوا ہے جنگ میں مضمون شہرہ لیرا طرح ایہام کی جب میں نکلی
مضمون جاج مٹاکبر آباد کے رہنے والے اور بابا فرید گنج شکر کی ولاد میں سے
تھے۔ ۲۶ اپنے دو شعروں میں اس نسبت چدی کی طرف بھی اشارہ کیا ہے :
گزریں کیوں نہ شکر لبوں کو مرید کہ دادا ہمارا ہے بابا فرید
لہر شیریں سے دے مضمون کو میٹھا کہ ہے فرزند وہ گنج شکر کا
شروع جوانی میں شاہجہان آباد آ کر زینت المساجد میں سکونت اختیار کر لی
تھی۔ ۲۷ ساری عمر اسی مسجد میں رہے اور یہیں وفات پائی۔ سرنے کے وقت
دوست احباب جمع تھے اور قیامت کا ذکر کر رہے تھے۔ ان کی باتیں سن کر
مضمون نے یہ شعر پڑھا اور اسی کے سالہ روح پرواز کر گئی۔ ۲۸
شور عشر سبھی واعظ نہ ڈرا مضمون کو

ہجر کے صدمے اٹھاتا ہے ، قیامت کیا ہے

مضمون ، سراج الدین علی خان آرزو کے شاگرد تھے اور چونکہ نزلے کے سبب ان کے
سارے ذائقے گر گئے تھے اس لیے آرزو انہیں ”شاعر یدانہ“ کہتے تھے۔ ۲۹ طبعاً
ظریف ، پشاشی بشارتی اور محفل آرا تھے۔ میر نے لکھا ہے کہ غنخ امتیاز سخن
میں کوئی دو سو شعر ان کے دیوان میں ہوں گے۔ شفیق نے دیوان میں تین سو
شعر بتائے ہیں۔ ۳۰ مضمون کم گو لیکن خوش فکر تھے۔ خود ایک شعر میں

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

مصرعے کے چلے چہ لفظوں سے ۱۱۶۷ھ (۳۵ - ۱۷۴۸ع) برآمد ہوتے ہیں ع
”گد مویں ہے ہے میان مضمون کہا“۔ قائم نے غزن نکات میں لکھا ہے کہ
”مدت دہ سال است کہ یہ اجل طبعی درگزشت“ یہ تذکرہ ۱۱۶۸ھ /
۵۵ - ۱۷۵۸ع میں مکمل ہوا۔ غزن نکات اس کا تاریخی نام ہے۔ اس حساب
سے ۱۱۵۸ھ لکھتے ہیں۔ یادگار شعرا (ص ۱۸۹) میں بھی جی سہ دیا ہے جو
غلط ہے۔ جناب امتیاز علی عرشی کی تحقیق کے مطابق یہ تذکرہ بصورت ریاض
۱۱۵۷ھ / ۱۷۴۸ع میں لکھا جانا شروع ہوا۔ (دیباچہ دستور الفصاحت ، ص
۵۹ ، رامپور ۱۹۵۳ع)۔ قائم نے ولی اللہ اشتیاق کا ذکر ۱۱۵۷ھ میں لکھا
اور بتایا کہ سات سال ہوئے وفات پائی۔ اشتیاق کا سال وفات ۱۱۵۰ھ /
۳۸ - ۱۷۳۷ع ہے۔ مضمون کے بارے میں لکھا کہ دس سال ہوئے وفات پائی۔
اس کے معنی یہ ہیں کہ مضمون کا تذکرہ بھی قائم نے ۱۱۵۷ھ / ۱۷۴۸ع میں
لکھا اور دس سال کی مدت بتا کر ان کے سال وفات ۱۱۶۷ھ / ۳۵ - ۱۷۴۸ع
کی نشاندہی کی۔ (ج - ج)۔

اپنی گم گوئی کی طرف اشارہ کیا ہے :

دردِ دل سے جس طرح نیلو اٹھتا ہے گمراہ

اس طرح ایک شعر مضمون بھی نکلتے ہے گمراہ

مضمون کا دیوان ناہاب ہے ۔ مختلف انگڑوں میں جو اشعار ملتے ہیں ان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر ایہام گو ہیں ، لیکن چونکہ گم گو تھے اور شعر صرف اس وقت کہتے جب گوئی لیا مضمون سوجھتا اس لیے ان کے اشعار ، ایہام گوئی کے باوجود ، شگفتہ و دانشین ہیں ۔ مضمون کے ہاں عام طور پر ایہام گوئی میں کھینچ تان کر مضمون پیدا کرنے کی کوشش کا احساس نہیں ہوتا بلکہ ان کے اشعار میں اکثر صنعتِ ایہام مضمون کا حصہ بن جاتی ہے اور شعر میں صفائی و بے ساختگی پیدا ہو جاتی ہے ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھئے :

گرے ہے دار بھی کامل کو سرتاج

ہوا منصور سے لکند یہ حلِ آج

مضمون شکر کر کہ ترا نام منِ زلیہ

غمے سے بہت ہو گیا لیکن جلا تو ہے

کرنا لیا نقشِ روئے زلیہ ہر حبیبِ مراد

قالی اگر نہیں تو نہیں پوریا تو ہے

نظر آتا نہیں وہ ماہِ رو کیوں

گزرتا ہے مجھے یہ پانہِ غالی

ترا مکہ ہے سرچشمہٴ آفتاب

نہ لاوے ترے حسن کی ماہِ تاب

تاریخِ ادب کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ کسی ایک مخصوص تہذیبی فضا اور مخصوص دور میں صرف ایک ہی بڑا شاعر ہوتا ہے جو اپنے دور کی روح و تہذیب کے کسی مخصوص رخ کے سارے امکانات اپنے تصرف میں لے آتا ہے اور باقی دوسرے شعرا یا تو خود اس بڑے شاعر کے خیالات و احساسات کی ترویج کرتے ، پھیلاتے اور مقبول بناتے ہیں اور یا پھر اس بڑے شاعر کے رنگِ سخن کی پیروی کرتے ہیں ۔ اس دور کی تہذیبی روح کو آہر نے اپنی شاعری میں سیٹ لیا تھا ، اسی لیے اس دور کے سارے ایہام گو اس دائرۂ سخن سے باہر نہیں نکلتے ۔ وہ یا تو ویسے ہی اشعار یا پھر آہر سے گم تر شعر کہہ رہے ہیں ۔ مضمون کا اچھے سے اچھا شعر آہر کے اچھے شعر سے اچھا نہیں ہوتا ۔

اگر مضمون کے یہ اشعار آبرو کے کلام میں ملا دیے جائیں تو شگفتہ دشوار ہوگی :

بہت کل رخسار کا ہوا رنگ زرد
 مچھ جب سے تم لال چیرا سجا
 خوبوں کو جالتا تھا گرمی کریں گے مجھ سے
 دل سرد ہو گیا ہے جب سے بڑا ہے ہالا
 جس طرح سے رہے مال کے اوپر کالا
 یوں رہے زلف ترے منہ کے اوپر مار کے پیچ
 نہ دیتا غیر کو نزدیک آنے
 اگر ہوتا وہ لڑکا دور اندیش
 کہا طفلان کی خاطر رخصتہ کو
 وگرنہ شعر گہتا فارسی کا
 نکمے سے اس قتلہ واسطہ شب و روز
 لگا ہے بھوت گویا اس کوڑ کا

جان وہی مزاج ، وہی انداز ، وہی طرز ہے جو آبرو کے ساتھ مخصوص ہے اور اس طرز میں اس دور کا کوئی شاعر اس سے آگے نہیں نکلتا۔ یہی صورت مضمون کے ان اشعار کے ساتھ ہے جہاں وہ ایہام میں احساس و جذبہ کو شامل کرتے ہیں لیکن جان بھی وہ آبرو سے بہتر شعر نہیں کہہ پاتے۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

ہم نے کیا کیا نہ کرے غم ہیں اے محبوب کیا
 میرا اثوب کیا ، گریہ "مضطوب" کیا
 میرے پیغام کو تو اے قاصد
 گھیسو سب سے اے جدا کر کے
 چلا کشتی میں آگے میں جو وہ محبوب جاتا ہے
 گھبھو آنکھیں بھر آں ہیں گھبھو جی ثوب جاتا ہے
 ہمہ میرا لشک قاصد کی طرح اک دم نہیں ٹھہتا
 گسی و تاب کا گویا لیے مکتوب جاتا ہے
 ہار کے قبول کو نہت ہے فرار
 اس سخی دل گھوب ہے فراری ہے
 کر حرف حق زہاب سے بازی گھبھو "سُخے"
 اس سوال ایسا دیکھ کے چلاچ سر دھنے

کیا مسجد بلبل نے بالذہا ہے چمن میں اشیاہ
ایک سو گل بے وفا اور تس پہہ چور باغیاہ

یہ اچھے ، صاف ستھرے ، شگفتہ اشعار ضرور ہیں لیکن یہ شعر چونکہ اُس دور کے ایک مخصوص مزاج اور رخ کو پیش کر رہے ہیں جو آبرو کے مزاج میں حلول کر گیا ہے اس لیے یہ اشعار بھی آبرو کے دائرے سے باہر نہیں نکلتے ۔ تخلیق تو تین اور تہذیبی عوامل اسی طرح ادب و شعر میں ظاہر ہوئے ہیں اور روایت ہوتی ہوتی ، ہلکتی اور بدلتی ہے ۔

مضمون اپنے تخلص کو اس خوبصورتی سے استعمال کرتا ہے کہ صنعتِ ایہام دلکش ہو جاتی ہے :

گدا ہو کر کیا مٹ کر ، ہی تعریف لڑکوں کی
کہ ان باتوں میں مضمون ترا اسلوب جانا ہے
اگر ہائے تو مضمون گویں رکھوں باندہ
گھروں گیا جو نہیں لکھا سرے ہات
گیا ہوا جو غلط سرا پڑھنا نہیں
جانتا ہے خوب وہ مضمون گھو

ایک شعر ولی دکنی سے منسوب کر کے اکثر دلیل کے طور پر پیش کیا جاتا ہے کہ ولی دکنی ہمدشاہ کے عہد میں دی آئے تھے ، لیکن یہ شعر مضمون کا ہے :

اس گدا کا دل لیا دی نے چھین
کوئی کہے جا کر ہمد شاہ سو

مضمون کی زمین میں حاتم کی تین غزلیں ۱۱۲۶ھ ، ۱۱۳۶ھ اور ۱۱۳۷ھ کی کہی ہوئی ”دیوان زادہ“ میں موجود ہیں ۔ کم گو ہونے کے باوجود وہ ہمیشہ مجموعی خوش گو شاعر تھے ۔ زبان و بیان میں احتیاط اور سلجھے کا پتا چلتا ہے ۔ محاورے کو خوبصورتی سے شعر میں استعمال کرتے ہیں ۔ اس دور میں وہ ایہام کوئی کے ممتاز شاعر تھے اور اسی لیے اس دور کے ساتھ ان کا نام بھی تاریخ میں چلا آتا ہے :

نہیں چلا اسوں کسی کا جن اور
ورشہ اس کو ہوا جادو سرا

مصطفیٰ خان ہکر لکھ بھی مضمون کے معاصر اور انھیں کے طرز میں شعر کہتے تھے ۔ جیلا نے لکھا ہے کہ ”اگرچہ اس کا طرز کلام شرف الدین مضمون کی طرح ہے لیکن فصاحت بیان اور تازگی مضامین اس سے زیادہ ہے“ ۳۱ حاتم نے ”دیوان زادہ“ کے دیباچے ۳۲ میں ان کا نام غلام مصطفیٰ لکھا ہے اور

میر ۳۳، گردیزی ۳۳، قائم ۳۵، شفیق ۳۶ نے مصطفیٰ خان لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔ خود پکرنک نے اپنے ایک شعر میں اپنا نام مصطفیٰ خان ظاہر کیا ہے :
اس کو مت بوجھو اوروں کی طرح مصطفیٰ خان آشنا پکرنک ہے

پکرنک، خانِ جہان لودھی کے لیبرہ اور جد شاہ کے منصب دار تھے۔ ۴۰ صاحبِ دیوان تھے۔ قائم ۳۸ نے دیوان کے اشعار کی تعداد ۵۰۰ کے قریب بتائی ہے۔ مبتلا ۳۹ نے لکھا ہے کہ ”اس کا ایک ہزار آیات کا دیوان نظر سے گزرا۔“ اور یہ بات اس لیے صحیح ہے کہ سپرنکرو ۳۰ کی نظر سے پکرنک کے دو دیوان گزرے تھے جن کی تفصیل اس نے یہ دی ہے کہ ۸۵ صفحات کے دیوان کے ہر صفحے پر ۱۴ شعر درج ہیں۔ اس طرح اشعار کی تعداد ۱۱۰۵ ہو جاتی ہے اور مبتلا کا یہ لکھنا کہ اشعار کی تعداد ایک ہزار ہے، صحیح معلوم ہوتا ہے۔ پکرنک کا سال وفات معلوم نہیں ہو سکا۔ آبرو نے اپنے دیوان میں پکرنک کا ذکر کیا ہے :

آبرو پکرنک ہیں تفسیر اس خط کی نکھیں
صفحہٴ مادہ رقم ہوئے میں لڑاں ہو گیا
سخنِ پکرنک کا سب گالشہ بالہ
کہ ہم گوہر ہیں بحرِ آبرو کے
فائز نے بھی پکرنک کے ایک مصرع پر گرہ لگائی ہے :
فائز کو بھایا مصرعِ پکرنک اے سخن
گر تم ملو گے غیر سے دیکھو گے ہم نہیں
ایک شعر میں پکرنک نے مرزا مظہر جانجاناں کا ذکر کیا ہے :
پکرنک نے تلاش کیسا ہے بہت منسو
مظہر ما اس جہان میں کوئی میرزا نہیں

پکرنک کا کلام ایہام کے رنگ میں ضرور ہے لیکن اس کے ہاں ایہام کی وہ شدید صورت نہیں ملتی جو آبرو و فاضل کے ہاں نظر آتی ہے۔ اس کے کلام میں قدیم زبان اور ہندی اثرات بھی اتنے کم ہو گئے ہیں کہ اسے مظہر اور مضمون

ف۔ آبرو کی وفات ۱۱۳۶/۱۷۳۲ع میں، مضمون کی ۱۱۳۷/۱۷۳۳ - ۱۷۳۴ع میں، ولی اللہ اشتیاق کی ۱۱۵۰/۱۷۳۷ - ۱۷۳۸ع میں، فائز کی صفر ۱۱۵۱/۱۷۳۸ع میں ہوں۔ قیاساً کہا جاسکتا ہے کہ ہم عصر پکرنک کی وفات بھی آگے بچھے کم و بیش چار پانچ سال کے عرصے میں ہوں ہوگی۔

کے رنگِ سخن کی دومیانی کڑی گہا جا سکتا ہے ۔ اس کے ہاں وہ رنگِ سخن بھی ہے جو آبرو ، ناجی اور مضمون کے ہاں ملتا ہے اور وہ رنگِ سخن بھی جو مرزا مظہر اور ان کے ذہنِ الہی ”ردِ عمل کی تحریک“ میں نظر آتا ہے ۔ اس کے کلام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایہام کا رنگ اڑ رہا ہے اور نئی شاعری کا رنگ جم رہا ہے ۔ آبرو اور ناجی کے کلام کے بعد پکرنک کے بعض اشعار پڑھ کر تازہ دم کرنے والی ہوا کے جھونکے کا احساس ہوتا ہے ۔ اس کے کلام میں سادگی بھی ہے اور جذبات و احساسات کا اظہار بھی ۔ پکرنک کا کلام اسی تبدیلی کا لہجہ ہے ۔ جب ہم پکرنک کے یہ شعر پڑھتے ہیں تو ہمیں آبرو اور ناجی یاد نہیں آتے بلکہ نئی نسل کے شعرا کی طرف دھیان جاتا ہے :

عبث تو بے کسی پر اپنی کیوں پر وقت دوتا ہے
نہ کر غم اے دوائے عشق میں ایسا بھی ہوتا ہے
چاہتا ہے کہ کہے عشق کی ہالیم پکرنک
کیا کرے ہائے طاقِ گفتار نہیں
کیا چاہیے وصال ترا ہو کہے نصیب
ہم تو تھے فراق میں اے ہار مر گئے
لہ کہو بہ کہ ہار جانا ہے
سیرا صبر و قرار جانا ہے
عبث کا عجب پکرنک ہے رنگ
گہو عاشق ، گہو معشوق ہیں ہم
نہ تو ملنے کے اب لہلہ رہا ہے
لہ بھہ کو وہ دماغ اور دل رہا ہے
خیرا چشم و آبرو کر کے سیرا
کوئی مسجد کیا ، کوئی خرابات

یہاں ایک لہجہ اور احساس و جذبہ کے اظہار سے پیدا ہونے والی بے ساختگی محسوس ہوتی ہے ۔ ایک ایسی بے ساختگی جو ایہام کے فوراً بعد کی شاعری کا طرہ امتیاز ہے ۔ پکرنک کے ہاں شعر ایہام کا نہیں بلکہ ایہام شعر کا تابع ہے ۔ اسی لیے مضمون کی طرح پکرنک کے ہاں بھی ایک شکستگی کا احساس ہوتا ہے ۔ مثلاً رنگِ ایہام کے یہ چند شعر دیکھیے :

نچو زلف کا یہ دل ہے گرفتار ہال ہال
پکرنک کا سخن میں خلاف ایک مو نہیں

بھی ست یوجہ ہمارے اپنا دشمن
 کوئی دشمن بھی ہو ہے اپنی جان کا
 ہارساں اور جوانی گہوڑ کے ہو
 ایک جاگہ آگ ہانی گہوڑ کے ہو
 لگے ہے جا کے کالوں میں بتوں کے
 سخن پک رنگ کا گویا گہر ہے
 مجھ کو معلوم یوں ہوا گل ہے
 بھول جاتے ہیں اس سے دولت مند
 جذبات سے تسری اے حسدلی رنگ
 مجھے یہ زلدگی درد سر ہے

یہ دونوں رنگ سخن پک رنگ کی شاعری کے مجموعی رنگ ہیں۔ پک رنگ ادھر بھی
 ہیں ادھر بھی۔ اسی لیے ان کے کلام میں کوئی ایسی انفرادیت نہیں ہے جو انہیں
 آبرو و ناجی یا آنے والے دور کے شعرا سے ممتاز کر سکے۔ عبوری دور کے شعرا کا
 یہی مقدر ہے اور پک رنگ اپنے سارے ایام کے باوجود عبوری دور کے شاعر ہیں۔
 پک رنگ کی زبان صاف ہے۔ محاورے کی رچاوت اس کے کلام میں مزا دیتی ہے
 اور خصوصیت کے ساتھ شعر کا دوسرا مصرع اپنی پرجستگی و بے ساختگی کے باعث
 سننے ہی زبان پر چڑھ جاتا ہے۔ وہ اشعار، جو ہم اوپر لکھ آئے ہیں، بڑھے اور
 دیکھیے کہ دوسرا مصرع پہلے مصرع سے کہیں زیادہ چست ہے اور سننے ہی نہیں میں
 محفوظ ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ مصرعے دیکھیے :

ع کوئی دشمن بھی ہوگا اپنی جان کا
 ع حب خویاں ہیں تم میں ولے اک وفانیوں
 ع ہم تو ترے فراق میں اے ہار مر گئے
 ع نہ کر غم اے دولائے عشق میں ایسا بھی ہوتا ہے
 ع کیا گزرتے ہائے اے طاقت گشتار نہیں
 ع زلدگی کس کو جہاں میں گہو در کار نہیں
 ع سخن پک رنگ کا گویا گہر ہے
 ع مجھے یہ زلدگی درد سر ہے

یہ ایسے مصرعے ہیں جو عام و متداول جذبات کو زبان سے کر ہمارے
 احساسات و خیالات کی ترجمانی کرنے لگتے ہیں۔ پک رنگ کے کلام میں اسی لیے
 ایک ہلکے سی خوشبو کا احساس ہوتا ہے :

یہ گزر گوہر سنی پر گزرا ہوا اگر معلوم ہے رتبہ سخن کا
 آبرو ناجی کے ایک اور معاصر احسن اللہ احسن (۱۱۵۰ھ/۱۸۳۸ء - ۱۲۷۰ء)
 ہیں جن کا کلام اس دور کے مقبول عام رجحان کے زیر اثر سراسر ایہام میں
 ڈوبا ہوا ہے۔ وہ مجذباتی دور میں دہلی میں موجود تھے اور صاحب دیوان تھے۔
 تذکرہ گلشن سخن میں مبتلا نے حروف تہجی کے اعتبار سے احسن کے کلام
 کا انتخاب دیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا دیوان مبتلا کی نظر سے
 گزرا تھا۔ قائم کے اس جملے ”یہ آیات کہ اس کے دیوان کی ورق گردانی کے
 بعد سامنے آئے“ ۱ سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ احسن کا دیوان قائم کی نظر
 سے گزرا تھا۔ گردیزی نے احسن کی وفات کے بارے میں لکھا ہے کہ ”سالے چند
 زین پیش چشم از نظارۃ دیا پوشید۔“ ۲ گردیزی کا تذکرہ ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/
 ۱۲ نومبر ۱۷۵۲ء کو مکمل ہوا لیکن جناب امتیاز علی خاں عرشی کی تحقیق
 کے مطابق اس کا آغاز ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ء میں ہو چکا تھا۔ اگر ”سالے چند“
 سے گردیزی کی مراد ۱۱۵۶ھ سے چند سال پہلے ہے تو پھر احسن کی وفات بھی
 ۱۱۵۰ھ/۱۷۳۸ء کے لگ بھگ ہونی ہوگی۔

احسن اللہ احسن گوہر ایہام ہیں لیکن ان کے ایہام میں کوئی ایسی
 امتیازی خصوصیت نہیں ہے کہ ہم انہیں اس رنگ سخن میں منفرد کہہ سکیں۔
 ان کے ہاں ایہام کی اچھی مثالیں ضرور مل جاتی ہیں لیکن ان کے اشعار آبرو کی
 روایت کو آگے نہیں بڑھاتے بلکہ اس کی تکرار کرتے ہیں۔ ہر دور میں ہر بڑے
 شاعر کے ساتھ دوسرے درجے کے متعدد شعرا کا ایک گروہ ہوتا ہے جو اس دور
 کے مقبول رنگ سخن کو، جس کی نمائندگی اس دور کا بڑا شاعر کرتا ہے،
 پھیلانے، بڑھانے اور مقبول بنانے کا کام کرتے ہیں۔ احسن اللہ احسن بھی اس دور
 میں ہیں کام کرتے ہیں اور چونکہ یہ کام الہوں نے بہت سے دوسرے شاعروں سے
 جتر خود پر انجام دیا ہے اس لیے ان کا نام بھی تاریخ کے حاشیے میں محفوظ رہ گیا
 ہے۔ احسن کے رنگ کلام کو دیکھنے کے لیے یہ چند شعر بڑھے:

کھول کر بند تبا دل مرا عبارت کیا
 یہ حصار لب دلب نے کھلے بند کیا
 چمکا زلف مشکیں میں پر ایک کُدر گوشواروں کا
 گھٹا کی شب سرات اندر کماشا ہے ستاروں کا
 آواز خط کا جدائی کے سبب ہر ہے دلیل
 دیکھنا اس کا نہ ہو بازب نصیبوں میں لکھا

اے میاں کھٹ موئے کھر ہے ہم
 گھسی تلوار درسیاں ہے آج
 نگہ کی بخر صبح سے کھٹ گیا دل
 نیت سے چاہتا ہے غروب بہا دل
 صبا کہو اگر جاوے ہے تو اس شوخ دلبر سوں
 کہہ کر کے بول برسوں کا گنتے برسوں ہوئے برسوں
 دعا اوس دین کا یوں گھلا ہم ہر اہستم سے
 کہ ان میٹھے لبان کوں یہ چمکے ہوئے کی خالی ہے
 کوئی تسبیح اور زلار کے جھکڑوں میں کیا بولے
 یہ دونوں ایک ہیں آپس میں ان کے بیچ رشتہ ہے
 آگ سی سیرے دل کسو لگتی ہے
 جل رہا ہوں حنا کے ہاتھوں سے
 یہ مضمون غلط ہے احسن اللہ
 کہ حسن ماہ روہاب عارضی ہے
 اودھر نگہ کی تیغ اور ایدھر سنان آہ
 اس کشمکش میں عمر بھاری بھی کٹ گئی

ان اشعار میں وہی خیالات ، وہی مضامین اور وہی رنگ و سطن ہے جو آبرو و
 ناجی کے کلام میں ملتا ہے ۔ یہ سب شعرا اسی تہذیبی ماحول سے قوت حاصل
 کر رہے ہیں جس کی ترجمانی آبرو نے کی ہے ۔

یہی صورت شاہ ولی اللہ اشتیاق (م. ۱۱۵۰ھ/۳۸ - ۱۷۷۷ع) کے کلام میں
 نظر آتی ہے ۔ شاہ ولی اللہ اشتیاق ، شاہ ولی اللہ محدث دہلوی نہیں ہیں ، جیسا کہ
 ”گلشن ہند“ میں لکھا^{۳۳} ہے ، بلکہ حضرت مجدد الف ثانی کی اولاد میں سے ہیں ۔
 آزاد بلگرامی نے انہیں لیرۃ شاہ گل لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ جب یہ قیہ
 دہشتہ ۱۱۳۶ھ/۲۴-۱۷۲۳ع میں دکن سے دلی آئے تو شاہ اشتیاق ہی نے ان کی
 تعلیم و تربیت کی ۔^{۳۵} اشتیاق ذی علم شخص تھے اور فیروز شاہ کے کوٹلے میں
 درویشانہ زندگی بسر کرتے تھے ۔^{۳۶} مرزا عبدالغنی قبول کشمیری کے شاگرد
 تھے ۔^{۳۷} میر نے لکھا ہے کہ ”کبھی کبھی فکر رشتہ کرتے تھے“ ۔^{۳۸} ایک
 طرف فارسی گو ایہام بند قبول کشمیری کی شاگردی اور دوسری طرف یہ شاہی دور
 کا تہذیبی ماحول ۔ اشتیاق نے بھی ایہام کوئی کو ہی پسند کیا ۔ درویش ہونے کے

بالوجود اشتیاق کے ہاں بھی اسرد، شراب اور اسی قسم کے موضوعات ملتے ہیں :
 لڑکوں کے ہتھروں کی لگنے کیونکہ اس کو چوٹ
 ہر ایک گردہند ہے مجنوں کو دھول کھوٹ
 دویلا ہوگی غمخواری عہد آنکھوں کو ملتا ہے
 پیالہ اور بھی پی لے سچے ہم دور چلتا ہے
 زبان و بیان ہر بھی وہی اثرات کا فرما بھی جو آبرو اور اس دور کے دوسرے
 شعرا کے ہاں نظر آتے ہیں :

آخر تو ہونے کا نیاؤ نہایت کے دن ہوا
 بھ بات سے چھڑا کے جو دامن جھٹک گئے
 اب اشتیاق کیا میں کروں رابر عشق طے
 ایک تو پڑی ہے سالج دوجے ہاتھ تھک گئے

چستان شعرا اور گلشن ہند میں اشتیاق کی ایک ایک غزل درج ہے ۔ ان غزلوں
 میں بھی اہام کا رنگ غالب ہے ۔

یہی رنگ۔ سخن سعادت علی اسردہوی کا ہے ۔ یہ وہی میر سعادت ہیں
 جنہوں نے جد آتی میر کو رشتہ میں شعر کہنے کی ترغیب دی تھی^{۴۹} اور جن
 کے بارے میں قائم نے لکھا ہے کہ ”رشتہ کو بہت تلاش سے گھٹا ہے اور اپنے
 ہم عصروں میں امتیاز رکھتا ہے ۔“^{۵۰} جد آتی میر نے ان کا ذکر صیغہ ”ماضی
 میں کیا ہے ۔ گویا ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع سے پہلے ہی وہ وفات پا چکے تھے ۔ میر حسن
 نے لکھا ہے کہ میر سعادت نے ایک مثنوی ”سلی سجنوں“ کے نام سے لکھی
 تھی جس میں اس زمانے کے ایک مشہور عشق کی داستان قلم بند کی تھی ۔ سعادت
 کے مناقب بھی اس زمانے میں مشہور تھے ۔ میر سعادت صاحب دیوان تھے جس
 کا پہلا شعر یہ تھا^{۵۱} :

وافتہ جو سر لوح ترا نام نہ ہوتا ہرگز کسی آغاز کا اہام نہ ہوتا

یہ دیوان اب نایاب ہے ۔ مختلف تذکروں میں سعادت علی اسردہوی کے جو اشعار
 ملتے ہیں ان میں اہام کا رنگ غالب ہے :

ہار سے جو رقیب لڑتے ہیں
 ہم ہمارے نصیب لڑتے ہیں
 ہر کسی کی طرح دارو کے شبھے
 زبان۔ حال سے کہتے ہیں ہا ہا

اہلِ رُز کے سیم تست ہوتے ہیں رام
 صید ہول ہیں جس جگہ دیکھیں ہیں دام
 ہوش گہر دیتی ہیں میرا اس کی آنکھیں سے ہرست
 بس کہ ہوں کم ظرف دویالوں میں ہو جاتا ہوں مست
 کیا سید آہوئے دل ، آسوار ہی سے مہاب تم نے
 کمر کی ڈاب نہیں کھول گویا چنے کی ڈوری لہی
 کس سے ہو چھوٹ دل مرا چوری گیا زلفوں میں رات
 ایک چو شانہ ہے سو وہ تیل میں ڈالے ہے بات

ان اشعار میں کوئی ایسی منفرد خصوصیت نہیں ہے جس پر اظہارِ رائے
 کیا جائے۔ یہ وہی رنگِ سخن ہے جو مختلف رنگوں میں مل کر ، کبھی ہلکا
 کبھی تیز ، اس دور کے مختلف شعرا کے ہاں ظاہر ہو رہا ہے۔ یہی صورتِ بکرو
 کے ہاں ملتی ہے لیکن وہ ایک طرح سے ان سے مختلف بھی ہے۔

عبداللہ باب بکرو (وفات قبل ۱۱۶۵/۱۷۵۰ء) کا ذکر معاصر
 تذکرہ نگاروں نے ضرور کیا ہے لیکن ان کے بارے میں کسی قسم کی معلومات
 فراہم نہیں گئیں۔ میر نے بھی ان کے حالات سے لاعلمی کا اظہار کر کے صرف
 اتنا لکھا ہے کہ دو تین بار بحالی رجنہ میں دیکھا تھا۔ بکرو کے بارے میں
 معلومات کا ذریعہ ہمارے پاس ان کے دیوان^{۵۲} کا وہ واحد معلوم نسخہ ہے
 جو برٹش میوزیم میں ”دیوان مبتلا“ کے ساتھ بندھا ہوا ہے۔ اس کے مطالعے سے
 معلوم ہوتا ہے کہ وہ دہلی میں رہتے تھے لیکن ان کا اصل وطن ستام تھا :

کرو گئے تے والی جان جو تم اس طرح سیتی
 تو بکرو چھوڑ دہلی راہ تب ستام کون لے گا

ایک اور شعر میں بطور ایہام اپنے وطن کی طرف اشارہ کیا ہے :

جس ہو وصل بالی سے حصارِ پیرہن (ہو) تب
 تیرا بکرو ستامی ہے ، نہی ہرگز جانے کا

بالی ، حصار ، ستام ، جانے یہ سب دہلی کے قریب اور ہندوستانی پنجاب و پراثر
 کے علاقوں میں واقع ہیں۔ بکرو ، آبرو کے شاگرد تھے اور بکرو شخص بھی آبرو
 ہی کا دہا ہوا تھا ، جس کا اظہار بکرو نے اپنے شخص کے اس بند میں کیا ہے :

ملت میں فکرِ رجنہ میں دل مرا رہا
 اب تک مجھے شخصِ لادر ملا نہ تھا

استاد آبرو ہیں قلمس مرا کھیا
 بکرو ہوا ہے لب میں مرے رنگ گون چلا
 اس سہر گون لونہا کی تفضل کہا گرو
 آبرو نے بھی بکرو کے ایک مصرع پر گرو لکائی ہے :
 دعا کرتا ہوں سن کر آبرو بکرو کا یہ مصرع
 "ترے پیوستہ آبرو کیوں نہ ہو میں مسجد جامع"
 یہ غزل دیوان بکرو میں موجود ہے ۔ امپرنگر نے بھی ایک "دیوان بکرو" ۵۴
 کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ اس دیوان کا پہلا شعر یہ ہے :
 مجھ جان و دل کو لذت داغ جگر دیا
 ہر سو میرا زبان ہے شکر خدا کیا
 لیکن یہ شعر موجودہ دیوان میں نہیں ہے ۔ اسی طرح تذکروں میں بکرو کے گچھ
 اشعار ایسے ملتے ہیں جو دیوان میں نہیں ہیں ۔ مثلاً :

ہے دل یہ میرے داغ ترے ہجر کے گئی
 گئی میں جن کے عمر مری سب گزر گئی
 گھر زلیخا کا جا کیا روشن
 الہ کیا نور دینے مقصوب

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یا تو یہ وہ اشعار تھے جو بکرو نے اپنا دیوان
 مرتب کرتے وقت قلم زد کر دیے یا پھر یہ اشعار اس دیوان میں موجود تھے
 جو ضائع ہو گیا تھا ۔ خوب چند ذکا نے لکھا ہے کہ "کئی مطالبہ اپنی منتخب
 غزلیات کو جمع کیا (اور) ایک مختصر دیوان مرتب کیا مگر ضائع ہو گیا ۔ جب
 اس نے دیکھا کہ تدبیر تقدیر کے موافق نہیں ہے تو اس نے شاعری ترک کر دی ۔ ۵۵
 دیوان بکرو میں آبرو کا ذکر کئی اشعار میں آیا ہے :

سن آبرو کا مصرع بکرو ہوا ہے لکڑے
 اک بار پھر کے گچھ لے اپنی زبان سے کیا خوب
 بکرو بھی آبرو کے سخن سن ہوا خراب
 اس عاشق کے بیچ ہزاروں کے گھر گئے
 بکرو سن آبرو کے سخن دھوتا ہے زار
 وہ عاشق کے ہائے زمانے کدھر گئے
 نہیں کہتے وہ ہرگز اور کی بات
 جو گویا طالب ہیں بکرو آبرو کے

ہے فیض آہرو۔ یہ میری نظر بلند اب
کونکے نہ ہوئے بکرو مجھ لکڑ گون رماقی

دیوان بکرو کے مطابق ہے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس نے اپنی تخلیق نوت
کے اظہار کے لیے دو اثرات قبول کیے۔ ایک اپنے استاد آہرو کا اثر، جس نے
اس دور کے عام رواج کے مطابق اسے ایہام گوئی کی طرف راغب کیا اور دوسرا
ولی دکنی کا اثر جس سے اس نے اپنے زبان و بیان کا رنگ حاصل کیا۔ بکرو
کا کلام سراسر ایہام ہے لیکن یہ ایہام بیشتر ولی کے زبان و بیان میں ہے۔ بکرو
نے متعدد غزلیں ولی کی زمین میں اسی رنگ اور اسی طرز میں کہی ہیں۔ یہ
زبان و بیان اسے اتنے پسند آئے کہ بکرو ایسے الفاظ بھی، جو دکنی اردو کے
ساتھ مخصوص ہیں، اپنی غزلوں میں استعمال کر لیتا ہے۔ مثلاً لفظ ”نکو“ بھی
بکرو نے استعمال کیا ہے :

گیوں صحبت ہدان میں نکو روئے بیٹھ کر

بدلے ہے طور غم مئی بکرو کا جی گھٹا

مجھ کوں واسط لکھو نصیحت کر

ہزار جس سے ملے ہوا دو لب

لفظ ”نکو“ شہال میں سوائے عید اللہ خان مبتلا کے، جس نے زمین ولی کی پیروی
میں اسے ردیف کے طور پر استعمال کیا ہے، کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر
نہیں آتا۔

بکرو کے ہاں ایہام کا وہی رنگ اور انداز ہے جو اس دور کے دوسرے
شعرا کے ہاں نظر آتا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

رقیب آگ میں جل کر ہوئے راکھ

جیہی لک گدوم ہو عاشق لب گھورا

مت الکھیاں کا دیکھ دہالا

دل مرا ہو گیا ہے متوالا

بر میں بکرو کے کہوں نہ آیا ہائے

دے گیا مجھ کوں سرو قد بالا

خیم ہے ریشہ کی بصر کا ہار

سجدہ مت شعرا اس گون ہلوس کا

گھٹا ہوں وصف دلدادہ وحشی کے

سزا لیتا ہوں اب تل چماوں کا

کہا اے سیم بر تیرے سوا کوئی یاد آتا ہے
 تمہارے شوق سنی دل ہے مالا مال عاشق کا
 گل بدن ہائے ہم سین گہوے دوسا
 ہم ترا لڑکے تیں لیا ہوسا
 جھلکار تجھ دست کی دیکھی ہے جب سین لالا
 کتھا ہے رشک سنی لولہ ہوا ہے لالا
 جہاں جاتا ہے صاحب حسن رکھتے ہیں عزیز اس کون
 نہیں محتاج یوسف مصر میں مات باپ بھائی کا
 دیکھ زہرہ چیب کا چار زلیخ
 گر بڑے شیخ اگرچہ ہو ہارون
 کیوں ترازو نہ تیر سزگی ہو
 دل ہارا چلا تھا عشق کی باٹ
 اکثر عشق میں رہا تھا دھن
 دل مرا ہے صنم مسند آج
 کیوں نہ ہوں مار آہاں سے خوب
 دلریا کا ہے نام عالم چند
 لیا ہے گوہر تیرے خال و خطے لعل خیریں کون
 لگا قندھار کوں آکر مگر یہ ہند کا لشکر
 چشم سیری تیں چلی تدیان
 جب سے بھڑا ہوں تجھ سے اے سرو
 ماہ رو آسلو ششای میں
 پھر سین ت میں رہا تجھ نام
 سرو قد تجھ نگاہ کی لوکیں
 سال و ماہ دل میں رہے ہیں سطر
 دیکھ تجھ سر میں جامہ مسلسل
 خوش قدان ہاتھ کو گئے ہیں مل
 ست سیک جان شعر بکرو کے
 ہر یک مصراع سرو سوزوں ہے
 پہنچ جائے ہے حرمت میں جہاں تھاں
 غزل سیری ہے اے بکرو غزالی

یکرو کے رنگِ ایہام پر آبرو کے طرزِ ایہام کا اثر بہت واضح ہے ۔ یہی صورت
 یکرو کے ہاں وصفِ حسن و ذکرِ محبوب کے اشعار میں ملتی ہے ۔ یہ موضوع
 سخن بھی اس دور کا عام موضوع تھا جو ہمیں ولی ، آبرو ، ناجی ، اشرف ، فائز ،
 مبتلا سبھی کے ہاں ملتا ہے ۔ ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ دیوانِ یکرو میں
 چھوٹی ہر کی غزلیں عام طور پر نسبتہً اچھی ہیں ۔ وہ فنی لحاظ سے اپنی شاعری
 کو صنائعِ بدائع سے بھی سنوارتا ہے ۔ دوسرے قافیوں مثلاً "سپار یار ، غمِ خوار
 خوار ، اظہار یار ، لاجار چار وغیرہ کا استعمال کرتا ہے یا تار تر ، بار بر ، غارِ خر ،
 مار مر جیسے قافیے استعمال کرتا ہے ۔ غزلوں میں نعت کے اشعار بھی ملتے ہیں
 اور ان میں بھی حدِ متعادل ایہام کو استعمال کیا ہے :

جنگت کے خورو مارے تری الکھیاں کے مارے ہیں

کہ تم تو اک اشارے سے کرو ہو ماہ کے تلیں شقی

۔۔۔ بھی پیغمبرانِ پیشینِ دلوں کے بیچ آنے ہیں

تمہی سو شاہِ انب کے اور اے سب سل تری ہندقی

اس دور کی شاعری میں جذبہ و احساسِ ایہام گوئی کی وجہ سے دب گئے تھے
 اسی لیے اس دور کی شاعری دستکاری کا نمونہ تو بن گئی لیکن شاعری نہیں رہی ۔
 یہی صورتِ عام طور پر یکرو کے ہاں ملتی ہے ۔ لیکن جہاں ایہام جزوِ شعر بن
 جاتا ہے یا ایہام کا اثر ایک حد تک دب جاتا ہے وہاں جذبے کے ابھرنے سے
 شعر کی رنگت نکھر جاتی ہے اور شعر کا یہ رنگ ہو جاتا ہے :

جب کہ چہرا ہے نہیں لباسِ زریں

اک قد آدم ہوئی ہے آگِ بلسند

حیف اس گل میں وفاداری کی رنگ و بو نہیں

خوبصورت ہے ولیکن خوشنما ، خوشِ خو نہیں

اگر وہ گل بدن دریا پہ نہانے سے حجاب آوے

تعجب نہیں کہ سب ہاں سیتی بوئے گلاب آوے

قدِ دلبرانِ گلوں دیکھ غم ہووے

نیشکر گھسی نیشر رسلا ہے

بادِ سب آوٹا ہے عطرِ آمیز

کسی نے کاکل کا ہنچ کھسولا ہے

جب تلک شمعِ رو ہے محل میں

سیری الکھیاں نہیں اجالا ہے

سب سے پہلے کاکڑ کی تشنگی نہ بچھے
جس کی یہ لاکھی ہراسی ہے

پکرو روایت ایہام اور طرز ولی کی پیروی کا شاعر ہے ۔ اس کا اپنا کوئی انفرادی رنگ نہیں ہے ۔ اس کے ہاں زبان و بیان بھی آگے نہیں بڑھتے ۔ اس کا ذخیرۃ الفاظ بھی وہی ہے جو ولی یا آہود کے ہاں ملتا ہے ۔ پکرو ان شاعروں میں سے ہے جو اپنے دور کے بڑے شاعروں کی پیروی کر کے ، روایت کی تکرار سے ، اس حد تک نامقبول بنا دیتے ہیں کہ نئی نسل کے شعرا اس سے اکتا کر اپنے لیے نیا راستہ تلاش کرنے میں لگ جاتے ہیں ۔ پکرو نے ، میر سجاد کی طرح ، ایہام کوئی میں رد عمل کی تحریک کے رنگ و اثر کو بھی شامل نہیں کیا اسی لیے وہ اپنے دور میں قابل ذکر شاعر ہونے ہوئے بھی بقول میر ”ہچمدانِ نذرِ رختہ“ بن کر رہ گئے ، اسی لیے آج پکرو ہمیں ایک تھکا ہوا شاعر نظر آتا ہے ۔

پکرو نے مشن ترجیع بند بھی لکھی ہیں ، ترکیب بند غنسی میں چند مرثیے بھی کہے ہیں ۔ ولی کی غزل کے علاوہ اپنی غزلوں کا خمسہ بھی کیا ہے لیکن یہاں بھی وہی انداز اور وہی رنگ ہے جو ہمیں اس کی غزلوں میں نظر آتا ہے ۔ پکرو کے برخلاف میر سجاد کے ہاں ایہام کی یہ صورت نہیں ہے ۔

میر محمد سجاد (م درمیان ۱۲۱۵ و ۱۲۲۱/۸۱۲۲۱ و ۱۷۰۶ ع) ایہام گو شعرا میں اس لیے ایک ممتاز حیثیت رکھتے ہیں کہ ایہام کے عدم رواج کے بعد انہوں نے ”رد عمل کی تحریک“ کے زیر اثر لازہ کوئی کے اثرات کو ایہام میں جذب کر کے ایک ایسی قاری دی کہ سجاد کی شاعری میر و سودا کے دور میں بھی قابل توجہ بن گئی ۔ میر محمد سجاد میر محمد اعظم کے بیٹے اور محمد اکرم خاں کے ہوتے تھے ۔ یہ وہ محمد اکرم خاں ہیں جو بادشاہ وقت کے منشی کی حیثیت سے میر منشی بیٹی خاں کے ساتھ کام کرتے تھے ۔ اکبر آباد سجاد کا وطن تھا لیکن ان کی تعلیم و تربیت دہلی میں ہوئی ۔ علم طب ، طبابت ، انشا پردازی اور خوش نویسی میں مہارت اور شعر کہی میں بلند درجہ رکھتے تھے ۔ ۵۶ میر حسن نے ان کے بارے میں یہ بھی لکھا ہے کہ ”جن امور میں دخل دیا ، کمال پر پہنچا دیا“ ۵۷ دل میں ان کے گھر پر محفل مشاعرہ ہوتی تھی جس میں محمد تقی میر بھی شریک ہوتے تھے ۵۸ میر نے لکھا ہے کہ ”اس کا کلام استادی کے درجے پر پہنچا ہوا ہے“ ۵۹ قائم چاند پوری نے لکھا ہے کہ ”میر سجاد ایک مستعد جوان ہے“ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے ان کا ذکر بھی دوسرے ایہام گوہوں ، آہود ، ناجی اور اشتیاق وغیرہ کے ساتھ اپنے تذکرے کے آغاز کے

وقت ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع میں ہی لکھا تھا۔ خواجہ احسن الدین خان یان (م ۱۲۱۳ھ/۱۷۹۸ع) نے اپنی مشہور ”ردالایراد سخن بہ میر سجاد“ میں جہاں میر سجاد کی بزرگی کا ذکر کیا ہے وہاں انہیں ”قبیلہ شعرا“ اور ”شہر استاد“ کے الفاظ سے بھی موسوم کیا ہے :

کیا کروں انت کی بزرگی کا حساب
شکر احساب سے مجھے فرمت کہنا
میں سنا ہے یوں کہنا سجاد نے
قبیلہ شعرا و شہر استاد نے

اپنی غزل کے ایک شعر میں بھی سجاد کی شاعری کا اعتراف کیا ہے :

گیا اس زمیں میں زور طبیعت کروں یاب
مضمون اسی کا لے گیا سجاد لوٹ کر

اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سجاد، ایہام گوئی کے باوجود، علم و فن میں مہارت اور اپنی خوش فکری کی وجہ سے استاد شہر سمجھے جاتے تھے۔ کم و بیش سارے تذکرہ نویسوں نے لکھا ہے کہ وہ آبرو (م ۱۱۳۶ھ/۱۷۲۳ع) کے شاگرد تھے۔ عربی ”نصرت الزا“ میں سجاد کے گھسی دوست میر مہدی کے حوالے سے لکھا ہے کہ وہ میان مضمون (م ۱۱۳۷ھ/۱۷۲۴ع) سے اصلاح سخن لینے تھے۔ ۶۲ ممکن ہے آبرو کی وفات کے بعد وہ میان مضمون سے مشورۂ سخن کرتے لگے ہوں۔ طبقات الشعرا (۱۱۸۹ھ/۱۷۷۵ع)، تذکرۂ شورش (۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع) اور گلزار ابراہیم (۱۱۹۸ھ/۱۷۸۴ع) میں سجاد کا ذکر صیغہ حال میں کیا گیا ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرے میں جب سجاد کا حال لکھا وہ اس وقت اکبر آباد میں تھے جیسا کہ ان الفاظ سے معلوم ہوتا ہے : ”کبر آباد کی برائی ہستی میں مفیم ہیں۔“ ۶۳ میر حسن کا تذکرہ ۱۱۸۳ھ اور ۱۱۹۲ھ (۱۷۷۰ع - ۱۷۷۸ع) کے درمیان لکھا گیا۔ شاہ کمال نے اپنے تذکرے ”جمع الانتخاب“ میں لکھا ہے کہ ”فی الحال فقیر ان کو لکھنؤ میں چھوڑ کر آیا ہے۔“ خدائے پاک سلامت رکھے۔ ۶۴ اور یہ بھی لکھا ہے کہ ”میر سجاد ہوائے ایہام گویوں میں ہے اور بہت عرصہ وسیعہ اور حکمت میں بھی کمال مہارت رکھتا ہے۔“ ۶۵ جمع الانتخاب کا آغاز ۱۱۹۹ھ/۸۵ - ۱۷۸۳ع کے بعد ہوا اور ۱۲۱۸ھ/۱۸۰۱ - ۱۸۰۲ع میں مکمل ہوا۔ ۶۶ شاہ کمال نے لکھنؤ آصف الدولہ کی وفات (۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ع) کے ڈیڑھ دو سال بعد چھوڑا۔ ۶۷ گویا شاہ کمال جب ۱۲۱۳ھ/۱۸۰۰ - ۱۷۹۹ع میں لکھنؤ سے چلے اس وقت میر بہ سجاد ”بہت

عمر رسیدہ“ تھے اور وہاں موجود تھے۔ مجموعہٴ نثر (۱۲۲۱ھ/۱۸۰۶ع) اور ریاض النضاح (۱۲۳۹ھ/۱۸۲۰ع) میں سجاد کا ذکر صیغہٴ ماضی میں کیا گیا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ سجاد نے طویل عمر پا کر ۱۲۴۱ھ اور ۱۲۴۱ھ (۱۷۹۹ اور ۱۸۰۶ع) کے درمیان وفات پائی۔

الذیہا آس لالبریری میں سجاد کا ایک مختصر دیوان ہے، جس سے ہم نے استفادہ کیا ہے، موجود ہے۔ یہ دیوان ۲۹ اوراق پر مشتمل ہے اور اشعار کی تعداد تقریباً ۱۶۵۰ ہے۔ قائم نے دیوان سجاد کے اشعار کی تعداد قریب سات سو بتائی ہے۔ ۶۸ اس کے معنی یہ ہیں کہ الذیہا آس کے ”دیوان سجاد“ میں بعد کا کلام بھی شامل ہے۔ سجاد چونکہ طبعاً کمال ہستند تھے اور شعر کو بتا سنوار کر پوری احتیاط کے ساتھ کہنے لکھے اس لیے طویل عمر پانے کے باوجود انھوں نے بہت کم کہا ہے۔ کمال ہستندی کی طرف خود بھی اپنے ایک شعر میں اشارہ کیا ہے :

لکھا ہے خوب کان میں سجاد ہر ایک کے

سوئی کی طرح شعر جو کوئی جاؤں گا ہے ذہل

ان کے دیوان میں زیادہ تر دو، تین یا چار اشعار کی غزلیں ہیں۔ ایک ایک شعر (قریبات) کی تعداد بھی خاصی ہے جنہیں حروف تہجی کے اعتبار سے دیوان میں شامل کیا گیا ہے۔ ایسی غزلیں، جن میں پانچ سات شعر ہوں، بہت کم ہیں۔ ایک غزل میں جب چھ شعر ہو گئے تو ساتویں شعر میں اپنے طویل کلام کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا :

سجاد یہ نہ لیرا طول کلام ہرگز کاغذ گیا لیڑ سب بس ہوئی روشنائی

سجاد کی شاعری کا بنیادی وصف ایہام ہے۔ میر حسن ۶۹ کو ان کے ایہام میں درد مندی کی چاشنی اور میر ۷۰ کو ان کے اشعار میں نہ داری نظر آتی۔

لند امیرنگر نے شاہانِ اودہ کے کتب خانوں کی وضاحتی فہرست میں ایک ”دیوان سجاد“ کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ دیوان نواز علی سجاد کا نہیں ہے جو اس وقت زندہ ہیں اور لکھنؤ میں رہتے ہیں بلکہ یہ دوسرے سجاد ہیں۔ ۳۲۲ صفحات کے اس دیوان میں غزلیات اور کچھ قطعات کے علاوہ آصف النولہ کی مدح میں قصائد بھی شامل ہیں۔ اس دیوان کا پہلا شعر یہ ہے :

مطلع دیوان کروں ہوں ابتدا پہلے بسم اللہ ہے نامِ خدا

یہ مطلع الذیہا آس نے دیوان میں نہیں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ کوئی دوسرے سجاد ہیں۔ (کیوالاگ : امیرنگر، ص ۶۶۶، کلکتہ ۱۸۵۴ع) - ج - ج

گردیزی ۱ اور شفیق ۲ کو ان کے اشعار آبرو سے بہتر معلوم ہوئے۔ قائم ۳ کو ان کے ہاں الفاظ رنگین سے معنی کو اوج سربلندی تک پہنچانے کی صفت دکھائی دی اور ان کے ایہام کے بارے میں یہ قطعہ لکھا :

شعر کو چشمِ وصف میں وہ کہے رہے معنی میں اس کے یوں ایہام
گر تو باور کہ جس طرح دو مغز ہو میں توام میلان یک بادام

دیوانِ سجاد کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ سجاد نے ایہام میں لطف و رنگینی پیدا کی ہے اور لفظِ تازہ سے معنی پیدا کرنے کے باوجود احساس و جذبہ گوہیں شعر میں شامل کیا ہے ، اسی لیے ان کے اشعار میں دردِ مندی اور جذبہ عشق کے سوز کا احساس ہوتا ہے۔ استاد آبرو کی شاعری کا ایک حصہ بھی اسی رنگ کا حاصل ہے۔ شاگرد سجاد کے ہاں ، اس دور کے مذاقِ شعر میں تبدیلی کی وجہ سے ، یہ رنگ ذرا تیز ہو گیا ہے۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں کہ لادو شاہ کے حملے اور قتلِ عام کے بعد سے معاشرے کے رویوں میں تبدیلیاں آتی شروع ہو گئی تھیں اور اسی کے ساتھ ایہام گوئی کا زور بھی ٹوٹنے لگا تھا۔ مارا معاشرہ لہولہاں تھا اور اب اسے حقیقت کے دو رخوں کے بجائے صرف ایک ہی رخ نظر آنے لگا تھا۔ میرزا مظہر جانجانی کے زیر اثر شاعری کی نئی تحریک کا سورج طلوع ہو رہا تھا اور ”سختِ بے تلاش“ ایہام گوئی کی جگہ لے رہا تھا۔ شاہ حاتم ، جو آبرو ، ناجی اور مضمون کے زمانے سے شاعری کر رہے تھے ، انہی رنگِ سخن کو بدل کر نئے رنگ میں شعر کہنے لگے تھے۔ سجاد کی شاعری بھی ، بدلے ہوئے حالات میں ، اس نئے رنگِ سخن سے متاثر ہوئی اور ایہام میں دردِ مندی کی چاشنی کی وجہ سے اس زمانے میں بھی پسندیدگی کی نظر سے دیکھی جانے لگی۔ سجاد نئے دور میں قدیم دور کے ایک ایسے نمائندہ تھے جو اپنے بدلے ہوئے ایہام کی وجہ سے اس دور میں بھی قابلِ قبول ہو گئے تھے۔ اسی تخلیقی عمل سے ان کی شاعرانہ فراڈیت پیدا ہوتی ہے۔ ذو معنی الفاظ کی تلاش سے نئے مضامین پیدا کرنا کوئی آسان کلم نہیں تھا اسی لیے ایہام گویوں نے تلاشِ ایہام میں ابتذال و غیر ابتذال کے حدود مٹا دیے تھے۔ سجاد نے اپنی شاعری میں ان حدود کو دوبارہ قائم کیا اور لفظوں کو شعر میں پوری احتیاط کے ساتھ استعمال کیا۔ اس عمل سے ان کی شاعری میں حسن و اثر پیدا ہو گیا اور رنگینی بڑھ گئی۔ یہی وہ رنگِ ایہام ہے جس کے سجاد نمائندہ ہیں :

سجاد سب تلاش کریں اس زمین میں
کہ کب سکے ہے کوئی اس ایہام کا تلاش

سجاد کے اس مخصوص رنگِ ایہام کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے :

جتنے چمن کے بیج بٹھاتے ہیں نونہال
تعظیم تیری کرتے ہیں سب اللہ کے سرو قد
نہیں ہم سے ہوتا ہم آغوش بھی
صہبت کی رکھشا ہے ہوسوے گشتار
قبضے مرے میں ہرگز آئی نہ ہانہ تیری
بازو پکڑ کے میں نے لاپار ہاتھ گھینچا
کھیا ہوں قاصدِ دل کو روانہ اس کی طرف
مرا بھی نام لکھو عاتقوں کے ناموں میں
ہمیشہ تم کا رکھ کر یہ اپنا چاند سا مکھڑا
سہیوں تک ہمیں شرا ہی بتلاتے ہیں ملتے سے
زائد کی گول پکڑی لڑکوں کے بیچ دے ہے
بارو پڑے ہیں دیکھو ایسے یہ شہر شعلے

یہ ایہام کا وہ رنگ ہے جس میں تلاش معنی کو ، سنجیدگی کے ساتھ اور ابتذال سے بچ کر ایک صورت دی گئی ہے ۔ دوسری صورت وہ ہے جہاں ، رد عمل کی تحریک کے زیر اثر ، وہ جذبہ و احساس کو ایہام میں اس طور پر شامل کر دیتے ہیں کہ ایہام کا رنگ یکھل اٹھتا ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے اور ان کا مقابلہ اوپر دیے ہوئے اشعار سے کیجیے ، ایہام کی ان دونوں صورتوں کا فرق واضح ہو جائے گا :

ہم تو دیوانے ہیں جو زلف میں ہوتے ہیں امیر
ورنہ زنجیر کا عالم میں نہیں ہے لوڑا
بہرتے ہو یوں چلتے چلتے ہم سے
تم کو اے شمع ہم نے دیکھ لیا
ہمکدہ دیکھسی ہے تنگ دل کی راہ
دیدہ انتظار گئی ہے ہنہرا
جل بجھا شمع یہ ہر چند تو گھیا ہوا ہے
عشق کی آگ میں پروانے کے پر جلتے ہیں
کھیا گریب پاؤں بھی کہ جنگل میں
گوجہ نہیں آبلوں سے چل سکتا

یہاں ایہام میں جذبہ و احساس کا ہلکا سا غیر شامل ہو گیا ہے ۔ یہ رنگ

سجاد کی شاعری میں وقت کے ساتھ ساتھ گہرا ہوتا جاتا ہے۔ کاوش اور غور و فکر کے علاوہ صحتِ زبان اور فنی احتیاط بھی بڑھتی جاتی ہے اور وہ رنگِ شاعری پیدا ہوتا ہے جو سجاد کا مخصوص رنگ ہے جس میں عشقِ جذبیت اور زندگی کے دوسرے تجربے بھی شاملِ شاعری ہو گئے ہیں۔

اس امتزاج سے سجاد کے ہاں جو صورت بنتی ہے وہ یہ ہے :

عشق میں جمانے کا کہیں سارا
 بے طرح دل ہوا ہے آوارا
 بھول ہے دل میں خار سا کھڑا
 غنچہ لب بات بات میں اڑتا
 یزاروں فصل کل گلشن میں آئیں اور گئیں لیکن
 جنوں کا سلسلہ میرا کہیں انجم لئیں پاتا
 آشفستہ دلی زلف پریشاں ہے گھبروں کا
 جا درد کے تئیں درد کے دریاں سے کہوں گا
 بتوں کی بھی یہ یاد دو روز ہے
 ہمیشہ رہے نامِ اللہ کا
 میں کیا اس اپنے دل کی گداڑی کروں یاں
 پتھر کی سل یہ جاوے ہے پگھلا وہ سوم سا

غم کیا بوجہاں کرتا ہے جھڑی ساون کی دھکھ
 ہونہاں پڑتی ہیں جون جون جان اور بھگتے ہیں رات

اس نعلینِ گل میں چوہدرِ جنوں کا ہوا ہے قہر
 جنگل میں آہرا ہے نکل کر تمام شہر
 ایک تو خسارِ نشتِ ہسانوں میں
 دوسرے رات ہجر کی سر پہر
 آنے کا خواب میں بھی نہیں وہ کہیں مگر
 سجاد تو گیا ہے عبث کس خیال میں
 سڑے کے جس طرح غنچہ لگے ہیں
 زہانہ چاہیے کسم کسر لگے ہیں
 میں جو اس کی گلی میں جاتا ہوں
 دل کو گچھ گم ہوا سا ہلکا ہلکا

دل مرا گیونکہ ہائے غمِ لہو
بول بہار آئے اور جنوں لہ ہو
تیرے کہنے سے کون باہر جائے
جان کر تو ہی گھر کے اندر ہو
رات اور زلف کا وہ انسانہ
لمحہ کوٹہ بڑی کہانی ہے
نہیں تو جو مٹا ہے میرا صفت
یہ کہنے کو اک بات رہ جائے گی

سجاد کے اس دے دے سے مختلف لہجے کو اس وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب ان اشعار کو دوسرے ایہام گوویوں کے ساتھ پڑھا جائے۔ یہ لہجہ نہ صرف ایہام گوویوں سے بھی ذرا سا مختلف ہے بلکہ مظہر ، میر اور درد کے لہجوں سے بھی مختلف ہے۔

سجاد کی شاعری کا بنیادی جذبہ عشق ہے۔ ان کے کلام میں دردمندی کی جاشنی اسی جذبے سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ عشق ایک زندہ انسان کا عشق ہے جس کی جڑیں انسانی زندگی کے رشتوں میں پیوست ہیں۔ وہ رشتے جن سے حسن کی تاثیر اور چیزوں کو دیکھنے کے انداز بدل جاتے ہیں لیکن یہ رشتے پورے طور پر سجاد کی گرفت میں نہیں آتے۔ وہ اسے محسوس کرنا چاہتے ہیں ، لفظوں کی گرفت میں لانا چاہتے ہیں مگر وہ ان کے ہاتھ سے پھسل جاتے ہیں ، اسی لیے وہ یا تو سوال اٹھا کر رہ جاتے ہیں یا اسے عام روایتی الفاظ میں بیان کر دیتے ہیں :

خدا ہی ہار لگاوے یہ عشق کا کہیوا
ہمیشہ ورلہ یہ کشقی تباہ رہتی ہے
نہیں معلوم ہے وہ عشق کیسا چیز
کہ جس سے خوش نہیں آتی ہے کچھ شے
مت اختیار کیجو اس عاشقی کو ہرگز
مشکل نہیں ہے اس سے بھر آگے کوئی بیشا

لیکن اس جذبے کو چونکہ ان کے نوجوان معاصر زیادہ بہتر طور پر بیان کر رہے ہیں اس لیے ان کے سامنے ایہام گو سجاد کی شاعری ، رنگِ سخن کی تبدیلی کے باوجود ، بے رنگ سی رہتی ہے۔ سجاد کے اس شعر پر میر بھی وجد

میں آگئے تھے :

عشق کی لاؤ ہار کیا ہووے ن جو یہ گشتی تری تو میں ڈوبی
میر نے لکھا ہے کہ ” اس کے تمام اشعار سبحان اللہ لیکن اس شعر کو دیکھ
کر وجد آ گیا ۔ چونکہ اس شعر کو پڑھنے سے مجھے بہت لطف حاصل ہوا ،
چاہتا ہوں کہ سو مرتبہ (ہار ہار) لکھوں “ اس عشق میں روح اور جسم
دونوں شامل ہیں ۔ میر کے ہاں متعدد اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں اعضائے
جسمانی کے حسن و اثر کو بیان کیا گیا ہے ۔ یہی صورت ہمیں سجاد کے ہاں ذرا
کھردرے انداز میں ملتی ہے ۔ سجاد کے ہاں لب کی نازکی گلاب کی سی
پنکھڑی نہیں بن پاتی ۔ سجاد کے ہاں جسم جسم رہتا ہے ۔ میر کے ہاں جسم
بھی احساس میں تبدیل ہو کر کیفیت بن جاتا ہے ۔ سجاد کے ہاں اظہار جسم کی
یہ صورت ہے :

ساق سمیں اگرچہ ہیں تیری
آرسی سے یہ صاف تو ہے ران
سننے پہ جان صاف تری چھاتیان نہیں
ہیں ایک صندلی پہ دھری دو جہانیاں
ابو تلے یہ کافر ہلکیں نہ بوجھو تم
محراب میں نمازی صف باللہ گر کھڑے ہیں
دیکھ سجدی لگے ان ہاتھوں کو
پھول آ کر لگے ہیں ہاتھوں کو
دل کی گرہیں مٹھایاں ابھری ہیں نہ
سخت کائٹوں سے گھو ، نہ ہستان گھو
گھوب لپٹی ہے زلف گالوں سے
کیا مگر دن لگے ہیں راتوں کو

ذکنی شاعری میں عام طور پر محبوب عورت ہے لیکن شال کے ابتدائی دور کی
شاعری میں ، خصوصاً ایام گریبوں کے ہاں ، محبوب لڑکا ہے ۔ شال کی لڑکائی
میں سجاد کے ہاں عورت اور اس کا حسن و جمال مرکز توجہ بنتا ہے جو اس
دور میں تہذیبی رویے کی تبدیلی کی نشانی ہے ۔

فد دیوان سجاد (الہیا آفس لائبریری) میں یہ مصرع اس طرح ہے : ”عشق کی
لاؤ ہوئے کیا کھوا“ اور نکلت اشعرا میں جیسے اوپر درج ہے ۔

بہشتِ جموعی معاد اس دور کے ایک قابلِ ذکر شاعر ہیں۔ وہ ایہام گوئی اور سخنِ بے تلاش کی دومیانی کڑی کا درجہ رکھتے ہیں۔ انہوں نے ایہام گوئی میں نئے شعری رجحانات کو ملا کر ہلکا سا نیا رنگ پیدا کر کے روایت کو آگے ضرور بڑھایا ہے لیکن ایہام گوئی میں وہ آہرو سے آگے نہیں بڑھے اور نئے رنگ شاعری میں وہ مظہر، میر، درد اور سودا کے برابر بھی نہیں آئے اس لیے وہ ایک قابلِ ذکر شاعر ہوتے ہوئے بھی تاریخ کے صفحات پر دوسرے درجے کے شاعر کی حیثیت میں باقی رہ جاتے ہیں۔

آہرو کو چھوڑ کر یہ سب شعرا، جن کا ذکر ہم نے ان صفحات میں کیا ہے، دوسرے درجے کے شاعر ہیں لیکن ان شعرا نے اس دور میں بڑے شاعر کو بڑا بنانے میں وہی کام کیا جو ہر دور میں دوسرے درجے کے شاعر کرتے ہیں۔ ایہام گوئی شال میں آردو شاعری کی پہلی تحریک تھی جس نے اپنے عہد کے تقاضوں کو پورا کیا تھا۔ آہرو اس کے سارے امکانات پورے طور پر اپنے تصرف میں لا چکے تھے۔ ناجی اور دوسرے درجے کے شعرا کثرتِ استعمال سے اس رنگِ سخن کو بے اثر بنا چکے تھے اس لیے جیسے ہی قادر شاہ کے حلقے کے بعد معاشرے کا اندازِ فکر بدلا، ایہام کا دورا بھی اترنے لگا اور نیا رنگِ سخن، جسے ”مظہر بے تلاش“ کا نام دیا گیا، اس کی جگہ لینے لگا۔

ایہام گو شعرا نے بہشتِ جموعی زبان کو طرح طرح سے استعمال کر کے اس لائق بنا دیا کہ اب اس سے کچھ اور کام لے جا سکیں۔ ایہام گوئیوں نے لفظوں کی تلاش میں ساری زبان کو کھنگال ڈالا اور ایسے الفاظ بھی زبان میں شامل کر دیے جو اس سے پہلے کبھی استعمال میں نہیں آئے تھے۔ جیسے بچوں کے نقوش، انسانی ذہن پر ایٹم اثرات مرتب کرتے ہیں اسی طرح آردو شاعری کے اس دور نے زبان و بیان پر ایسے نقوش ثبت کیے جن کا اثر آئندہ دور پر گہرا پڑا۔ جہت سے امکانات، جو اس دور میں دے دے اور مجھے مجھے سے تھے، آئندہ دور میں ابھر کر کھل گئے اور آردو شاعری کا مزاج، لہجہ و آہنگ متعین ہونے لگا۔ ایہام گوئی کے اس دور میں اگر زبان و خیال میں اچھے اور برے کی تمیز کا احساس نہیں ہوتا تو اس میں شاعر کا نہیں بلکہ زبان و ادب کی اس گھمزور روایت کا ہالہ ہے جو ابھی اپنے تشکیلی دور سے گزر رہی ہے۔ یہیں میں تو پیغمبروں نے بھی دہکتی آگ کو ہالہ میں پکڑ لیا ہے۔ آخر آردو شاعری کے ابتدائی دور میں یہ تمیز کہاں سے آئی؟ اس دور کا رجحان اگر ایک طرف ایہام گوئی کی طرف ہے تو دوسری طرف یہ تلاش بھی جاری ہے کہ بات گو

مہارت کے ساتھ اظہار کی انگوٹھی میں کیسے جڑ دیا جائے۔ ان لوگوں کے شعرا آج ناپختہ اور بے مزہ سے معلوم ہوتے ہیں لیکن اس دور کو سامنے رکھیں اور دیکھیں کہ انہیں ذرا ذرا سی بات کے اظہار میں کتنی مشکلات کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے۔ یہ وہ لوگ تھے جنہوں نے گہنے جنگل کو کٹ کر ایک کچا راستہ بنایا تھا جسے آنے والی نسلوں نے وسیع اور پختہ کیا۔

تاریخ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ دوسرے درجے کے شعرا جہاں اپنے دور کے بڑے شاعر کو بڑا بناتے ہیں، وہاں ان شعرا کی کاوشوں کے بغیر آنے والے دور میں اول درجے کے شعرا بھی تخلیقی کارنامے انجام نہیں دے سکتے۔ ایک پختہ دماغ شاعر اگر ناپختہ دور میں پیدا ہوگا تو اس کی تخلیقی کاوشیں بھی ناپختہ ہوں گی۔ ایک مصنف یا شاعر انفرادی طور پر اپنی زبان کو ترقی دینے میں بہت کچھ کر سکتا ہے لیکن اپنی زبان کو وہ اس وقت تک بخشنے کے درجے پر نہیں پہنچا سکتا جب تک اس کے پیش روؤں نے اسے ایسا تیار نہ کر دیا ہو کہ وہ اپنے طور پر، اپنے انداز میں اس کمی کو دور کر دے جو اس وقت زبان میں محسوس ہو رہی ہے۔ روایت کے تعلق سے اس دور کے شعرا کا بھی کارنامہ ہے کہ انہوں نے زبانِ شعر کو پوری محنت سے گوندھا، اس کے چند امکانات کو پورے طور پر اپنے تصرف میں لا کر آنے والوں کے لیے راستہ بند کر دیا اور ساتھ ساتھ نئے امکانات کی بشارت دے کر ہنسی خوشی محفل سے رخصت ہو گئے۔ ایام گوہوں کا یہ کوئی ایسا معمولی کام نہیں ہے جسے کسی طرح بھی نظر انداز کیا جا سکتا ہو۔ روایت اسی طرح آگے بڑھتی ہے اور تخلیقی عمل اسی طرح 'رو' پذیر ہوتا ہے۔

لیکن اس سے پہلے کہ ہم آگے بڑھیں، اس دور کے ان دوسرے "غیر ایام گو" شعرا کا بھی مطالعہ کرتے چلیں جنہوں نے ولی دکنی کے اثرات کو قبول کر کے اردو روایت کو بھیلایا اور بڑھایا ہے۔ یہ وہ شاعر ہیں جو ولی کے (میراثہ) اردو میں شاعری تو کر رہے ہیں لیکن وہی شاعری نہیں کر رہے ہیں جیسی آبرو، لاجی، مضمون، یک رنگ اور سجاد وغیرہ نے کی تھی۔ ایام گوہوں اور غیر ایام گوہوں کے جی وہ دو دھارے ہیں جن سے اس دور کی شاعری عبارت ہے اور جن کی گواہی ہے "ردِ عمل کی تحریک" جنم لیتی ہے۔

حواشی

- ۱- تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصنف ، ص ۸۰ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۲- دیکھئے دیوان زادہ : شاہ حاتم ، خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۳- مخزن نکات : قائم چاند ہوری ، ص ۳۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۴- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۲۴ ، نظامی پریس بدایون ۱۹۲۲ ع -
- ۵- مخزن نکات : ص ۴۷ -
- ۶- دیوان ناجی : مرتبہ ڈاکٹر فضل الحق ، ادارہ صبح ادب دہلی ۱۹۶۸ ع -
- ۷- مجموعہ "نثر" : قدوت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۲۵۷ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ ع -
- ۸- دیوان ناجی : مقدمہ ، ص ۲۰ -
- ۹- خوش سرکہ "زیبا" : مرتبہ مشفق خواجہ (جلد اول) ، ص ۱۳۴ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ ع -
- ۱۰- نکات الشعرا : ص ۲۴ -
- ۱۱- دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم ، ص ۲۷۰ ، ہشت ، چار ۱۹۶۳ ع -
- ۱۲- سخن شعرا : عبدالغفور نساج ، ص ۴۸۷ ، نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۳ ع -
- ۱۳- دیوان ناجی : ص ۱۷۸ - ۱۸۰ -
- ۱۴- مجموعہ "نثر" : ص ۲۵۸ -
- ۱۵- دیوان زادہ : (نسخہ لاہور) مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۱۱ ، ۲۴ ، ۶۲ ، خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۱۶- تاریخ مظفری : محمد علی خان انصاری (قلمی) ، ص ۱۶۲ ، غزوانہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
- ۱۷- مفتاح التواريخ : ولیم ہیل ، ص ۴۲۵ ، نولکشور لکھنؤ ۱۲۸۵ھ -
- ۱۸- دیوان ناجی : ص ۱۰۱ -
- ۱۹- تاریخ مظفری (قلمی) : ص ۱۶۲ -
- ۲۰- نکات الشعرا : ص ۲۳ -
- ۲۱- مخزن نکات : ص ۴۷ -
- ۲۲- تذکرہ ریختہ گوہار : ص ۱۴۱ ، مرتبہ عبدالحق ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ، ۱۹۳۳ ع -

- ۲۴۔ یہ شخص نایاب ہے۔ اس کے بی دو ہند ملتے ہیں جو مجموعہ "لفز (قدرت اللہ ناصح، جلد دوم، ص ۲۵۸ مطبوعہ لاہور ۱۹۳۲ع) میں درج ہیں۔
- ۲۵۔ مریخ دہلی : درگاہ علی خان، ص ۷۸، مطبع و سنہ ندارد۔
- ۲۶۔ تاریخ ہندوستان : ذکاء اللہ، جلد نہم، ص ۸۹-۹۰، شمس المطابع دہلی، ۱۸۹۸ع۔
- ۲۷۔ تذکرۃ ریختہ گویاں : گردیزی، ص ۱۳۵، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع۔
- ۲۸۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر، ص ۱۶۔
- ۲۹۔ تذکرۃ مسرت افزا : اسرار اللہ آبادی، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۱۹۸ مطبوعہ "معاصر" پٹنہ، چار۔
- ۳۰۔ نکات الشعرا : مرتبہ ڈاکٹر محمود النہی، ص ۳۴، مطبوعہ ادارہ تصنیف دہلی ۱۹۷۲ع۔
- ۳۱۔ چمنستان شعرا، ص ۲۵۵۔
- ۳۲۔ گلشن سخن : مردان علی خان مبتلا، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۲۶۲، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۵ع۔
- ۳۳۔ دیوان زادہ : ص ۳۸، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ع۔
- ۳۴۔ نکات الشعرا : ص ۱۸۔
- ۳۵۔ تذکرۃ ریختہ گویاں : ص ۱۶۴۔
- ۳۶۔ غزن نکات : ص ۴۲۔
- ۳۷۔ چمنستان شعرا : ص ۲۲۲۔
- ۳۸۔ تذکرۃ عشق (دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد)، ص ۳۳۳، پٹنہ چار ۱۹۶۲ع۔
- ۳۹۔ غزن نکات : ص ۴۲۔
- ۴۰۔ گلشن سخن : ص ۲۶۲۔
- ۴۱۔ اے گیتالاگ : اسپرنگر، ص ۶۴۲، کلکتہ ۱۸۵۳ع۔
- ۴۲۔ غزن نکات : ص ۵۵۔
- ۴۳۔ تذکرۃ ریختہ گویاں : ص ۱۸۔
- ۴۴۔ مقدمہ دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خان عریض، ص ۵۱، رام پور ۱۹۳۲ع۔
- ۴۵۔ گلشن ہند : مرزا علی لطف، ص ۳۷، دارالانشاعت پنجاب لاہور ۱۹۰۶ع۔

- ۳۵۔ سرو آزاد : ص ۲۳۴ - ۳۶۔ نکات الشعرا : ص ۷۷ - ۳۷۔ ہمیشہ چار : کشن چند اخلاص ، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۱۸ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۳ ع - ۳۸۔ نکات الشعرا : ص ۷۷ - ۳۹۔ ذکر میر : بد تقی میر ، ص ۶۷ ، مرتبہ عبدالحق ، انجمن اردو پریس ، اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ ع - ۵۰۔ غزن نکات : ص ۴۳ - ۴۴ - ۵۱۔ تذکرہ شعرائے اردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی ، ص ۷۹ - ۸۰ ، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۳۰ ع - ۵۲۔ نکات الشعرا میں میر نے یکرو کا ذکر صفت ماضی میں کیا ہے۔ نکات الشعرا ۱۹۶۵ء میں مکمل ہوا اور اس وقت یکرو زندہ نہیں تھے - ۵۳۔ برٹش میوزیم کا دیوان یکرو ، جیسا کہ ہم نے عید اللہ خان مبتلا کے ذیل میں بحث کی ہے ، ۱۱ شعبان المعظم ۱۱۱۷ھ کو مکمل ہوا تھا - ہم نے اسی دیوان سے استفادہ کیا ہے - ۵۴۔ اے کہنالاگ اوف دی ٹریک ، برٹش اینڈ ہندوستانی سینو سکرپٹ : ص ۶۴۳ ، کلکتہ ۱۸۵۳ ع - ۵۵۔ عیار الشعرا : (قلبی) خوب چند ڈکا ، (عکسی) غزوانہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی - ۵۶۔ ۵۷۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۸۰ - ۵۸۔ ۵۹۔ نکات الشعرا : ص ۶۲ - ۶۰۔ دستور الفصاحت : ص ۸۳ - ۶۱۔ دیوان بیان : مرتبہ ثاقب رضوی ، ص ۱۵۲ ، مجلس اشاعت ادب دہلی - سنہ ندارد - ہم نے اسی دیوان سے استفادہ کیا ہے - ۶۲۔ تذکرہ مسرت الخزا : مرتبہ فاضل عبدالودود ، ص ۱۰۶ ، ادارہ تحقیقات اردو ، پٹنہ - ۶۳۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۸۰ - ۶۴۔ ۶۵۔ مجمع الانتخاب : (قلبی) شاہ کمال ، ورق ۲۶۱ ، عکسی مملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی لاہور - ۶۶۔ ۶۷۔ تین تذکرے : مرتبہ نثار احمد غاروقی ، مقدمہ ہی ۷ ، ص ۷۷ ، مکتبہ برہان ، اردو بازار دہلی ۱۹۶۸ ع -

- ۶۸- غزل نکات : ص ۷۰ -
 ۶۹- تذکرۂ شعرائے آردو : ص ۸۰ -
 ۷۰- نکات الشعرا : ص ۶۲ -
 ۷۱- تذکرۂ ریختہ گویان : ص ۸۲ -
 ۷۲- چمنستان شعرا : ص ۳۷۹ -
 ۷۳- غزل نکات : ص ۶۹ - ۷۰ -
 ۷۴- نکات الشعرا : ص ۷۵ -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۲۴۳ "مدنے دو سرکار دولت مدار قواب خفران ملک عہدۃ الملک
 امیر غلج جہاد و بعزت تمام و حرمت تام ایام بکام دل بسر می برد۔"
 ص ۲۴۳ "جوان از جہان رفت۔"
 ص ۲۴۴ "تقرب سلطانی بدان مراتب او را دست داد کہ بیشتر در غلوت و
 جلوت مولی و لایم آنحضرت بود لیکن در آخر عمر محبت متبدل
 بقصومت شد تا آنکہ باجماع پادشاہ بیکے از ملازمانش بوزعم کنار
 آبدار بتاریخ بیست و سوم ذی الحجہ سنہ یک ہزار و یک صد و
 پنجاہ و نہ ہجرت اول دیوان خاص از ہم گزرا لید و لائلہ اولیہ
 بہان جا کشیدہ گردید۔"
 ص ۲۴۵ "مزاجش بیشتر مائل بہ بزل بود۔"
 ص ۲۴۵ "مزاجش خیلے مائل بہ مزاح بود۔"
 ص ۲۴۵ "طبعش اکثر مائل بہ ہاجی بود۔"
 ص ۲۶۱ "ہر چند شیوۂ کلاشی بطرز شرف الدین مضمون اتا فصاحت بیان
 و تازگی مضامین زیادہ ازو دارد۔"
 ص ۲۶۲ "دیوانش ہزار بیت دیدہ شد۔"
 ص ۲۶۵ "ایمانے کہ ہمہ غریب ال کردن دیوانش بہ نظر آورده ام۔"
 ص ۲۶۷ "ریختہ را بسیار بہ تلاش می گشت و در اقراں و امثال خود استہلاز
 داشت۔"
 ص ۲۶۹ "چند بار تحریلات منتخبہ خود فراہم آورده ، دیوانے مختصر
 ترتیب دادہ بر باد رفت۔ چون تدبیر موافق تقدیر نہ بد موصوف از
 سخن گوئی اورگزشت۔"

- ص ۲۷۳ "در بر امور که دخل نموده آن را به کمال رسانیده."
- ص ۲۷۴ "سخن او باینکه" استادی رسیده."
- ص ۲۷۴ "میر سجاد جوابی است مستند."
- ص ۲۷۴ "دو اکبر آباد به مساکن قدیم استقامت دارند."
- ص ۲۷۴ "حالا فقیر او را در لکهنؤ گذاشته آمد - حق تعالی سلامت دارد."
- ص ۲۷۴ "میر سجاد از ایهام گویان قدیم است و بسیار مرد بزرگ و در حکمت هم مهارت کمال دارد."
- ص ۲۷۴ "بسیار مرد بزرگ."
- ص ۲۸۰ "همه شعر سبحان الله لیکن از دیدن این شعر تواجد دست بهم می دهد - از بسکه از خواندن این شعر حطی بر میدارم میخواهم که بعد جا بنویسم."



غیر ایہام گو شعرا : اشرف ، فائز وغیرہ

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں ، ولی دکنی نے اس دور پر ایسا گہرا اثر ڈالا کہ اس دور کے شعرا میں نہ صرف تخلیقی اعتبار بحال ہو گیا بلکہ انہیں اپنے سامنے ایک کھلا راستہ بھی نظر آیا ۔ دیوانہ ولی نے اس دور میں تین کالم کیے ۔ ایک یہ کہ اس دور کے تخلیقی ذہن میں یہ شعور پیدا کیا کہ اردو میں بھی ویسی ہی شاعری کی جا سکتی ہے جیسی فارسی میں کی جاتی رہی ہے ۔ دوسرے انہیں غزل کی اہمیت کا احساس دلا کہ غزل کی حکمرانی ساری دوسری اصنافِ سخن پر قائم کر دی ۔ تیسرے وہ شاعر اہم ٹھہرا جو ، ولی دکنی کی طرح ، صاحبِ دیوان ہو ، یعنی جس نے عروضِ تہجی کے اعتبار سے غزلیات کا دیوان ترتیب دیا ہو :

سخن و ز ہے وہی جو صاحبِ دیوان ہو تاجی

نہیں یک گردیوں کی تلب یہ ممکن کہ شاعر ہوں

ولی دکنی کا یہ اثر موضوعاتِ شاعری ، زبان و بیان اور اس دور کی غزلوں کی زمینوں کے علاوہ اس رجحان میں بھی نمایاں ہے جسے ہم ”پرویزِ فارسی“ کے رجحان کا نام دیتے ہیں ، جس کے زیر اثر اردو شاعری نے فارسی شاعری کے موضوعات ، اصناف ، محور ، اصول فن ، تراکیب و تندی ، استعارات و کنایات کو قبول کر لیا اور سینکڑوں محاورات ، ضرب الامثال و اشعار ترجمہ ہو کر اردو زبان و شاعری کا حصہ بن گئے ۔ اس دور میں دیوانہ ولی نے ایک ایسا احساسِ آزادی پیدا کیا کہ بے شمار شعرا اردو میں طبع آزمائی کرنے لگے اور طرحی زمینوں میں غزلیں کہہ کر مساختوں میں شریک ہونے لگے ۔ ان شاعروں میں ہر طبقے کے لوگ شامل تھے ۔ ہندو بھی مسلمان بھی ، امرا و رؤسا بھی ، بادشاہ اور منصب دار بھی ، فقیر اور درویش بھی ، سقے ، حجام ، مہار اور قیل بان بھی ۔ ان شعرا کو دیکھنا ہولو مختلف تذکروں میں ان کا کلام اور حالات مل جائیں گے ۔ محمود شبیرانی نے ”مجموعۂ نفز“ کے دیباچے میں جہاں الہاروی

ہدی عیسوی میں ذوق شاعری کے عام رواج پر روشنی ڈالی ہے وہاں غزل پیشوں سے تعلق رکھنے والے شعرا کے نام بھی دیے ہیں۔ اردو شاعری کے عام چلن کا سبب دراصل وہ احساس آزادی تھا جو فارسی زبان کے تسلط کے خاتمے کے ساتھ ہی معاشرے میں پیدا ہوا تھا اور جس سے معاشرے کے ہند ترقیلی سوئے کھل گئے تھے۔ دیوانہ ولی نے اس دور میں اسی ضرورت کو پورا اور اسی خلا کو پُر کیا۔ ولی کے زیر اثر جن شعرا نے دائر سخن دی ان میں ایہام گویوں کا ذکر چلے آ چکا ہے۔ اب اس باب میں ہم ان قابل ذکر "غیر ایہام گو شعرا" کا ذکر کریں گے جنہوں نے ولی کے قدم سے قدم ملا کر شاعری کی اور اس روایت کو مقبول بنایا۔ یہ شعرا سارے بر عظیم میں پھیلے ہوئے ہیں۔ سراج، قاسم، داؤد وغیرہ کا ذکر دکنی روایت کے ذیل میں "جلد اول" میں آ چکا ہے۔ اشرف گجراتی بھی انہی شاعروں میں شامل ہے جس نے ولی کے چراغ سے اپنی شاعری کا چراغ روشن کیا۔

قدیم تذکروں اور بیاضوں میں اشرف نام کے تین شاعروں کا ذکر آیا ہے۔ ایک سید شاہ اشرف یابانی^۲ (۸۶۳ھ - ۹۰۳ھ/۱۵۵۹ - ۱۶۲۸ ع) جن کی تین تصانیف لازم البدی، واحد باری اور نوسرہارم تک پہنچی ہیں اور جو نہ صرف ہند قلی قطب شاہ (م ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۲ ع) بلکہ مشہور "یوسف زیغا" اور "لیلیٰ مجنوں" کے مصنف احمد گجراتی سے بھی چل نسل کے شاعر ہیں۔ دوسرا اشرف، حسن شوق کے فوراً بعد اور ولی دکنی سے چل نسل کا شاعر ہے جس کا کلام قدیم بیاضوں میں ملتا ہے اور جو حسن شوق کے رنگ سخن کی اسی طرح پیروی کرتا ہے جس طرح استاد ولی کے نوجوان معاصر اس کی پیروی کر رہے ہیں :

سارے لوگ اب کہتے ہیں اشرف کا شعر من کر

کہا بھر جیا ہے شوق یازاں مگر دکھن میں^۳

تیسرا شاعر ہد اشرف، اشرف گجراتی^۴ ہے جو خود کو "اشرف الموسوی المدنی الشاہی" لکھتا ہے۔ اس کے دیوانہ کے ہر جزو کی پشانی کے کوئے پر یہی

۱۔ دیوان اشرف (قلی) مخزنہ قومی عجائب خانہ، گواچی۔ ان صفحات میں اشعار کے حوالے اسی غلطو طے سے دیے گئے ہیں۔ سارے دیوان کے حاشیوں پر، کاتب دیوان کے قلم سے مختلف قلم سے، اشعار اور مصرعوں میں رد و بدل (بغیر حاشیہ اگلے صفحے پر)

الفاظ لکھے ہوئے ہیں۔ موسوی اپنے والد شیخ محمد موسوی مدنی کی مناسبت سے ،
مدنی وطن اسلام کے تعلق سے جس کی طرف ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے :
طینت میری ہوں عاشق خاکِ مدنی ہے
جیوں بے لارِ یمن محوِ نسیمِ عربی ہے

اور شاہی حضرت شاہیہ شاہ عالم بخاری سے ارادت و عقیدت کی نسبت سے جس
کا اظہار اس شعر میں کیا ہے :

پیر اشرف کے شاہ عالم ہیں خلف الصدق سید الاقطاب
قاضی احمد میان اختر جوٹا گڑھی نے "اعراسِ نامہ" کے حوالے سے ، جو بزرگانِ
احمد آباد و گجرات کی وفات کی تاریخوں کا ایک معتبر مجموعہ ہے ، بتایا ہے کہ
اشرف کی تاریخِ وفات ۸ ربیع الثانی درج ہے لیکن اس پر کوئی سال درج نہیں
ہے ۔ البتہ ان کے دادا میان حسن محمد مدنی کی تاریخِ وفات ۱۱ ربیع الثانی
۱۰۹۸ھ/ ۱۲ فروری ۱۶۸۷ء درج ہے ۔ ایک اور دستاویز سے یہ بھی پتا چلتا
ہے کہ ۱۱۲۳ھ/ ۱۲ اگست ۱۷۱۰ء کے بعد محمد موسوی کے ورثا میں تقسیم میراث ہوئی تھی ۔
یہ لغزِ حیر کا دور حکومت تھا۔ اشرف نے اپنے دیوان کے ایک شعر میں نادر شاہ
کے حملے کی طرف بھی اشارہ کیا ہے :

یا الہی دلعِ گز اس ظالم بدبخت کوں

جس کی بے مہری و سختی سونِ فسادِ ہند ہے

ایک دور شعر میں ملکِ ہند کے حالات کی طرف اشارہ کیا ہے :

بسکہ ہے الدھیر ملکِ ہند میں زلف کے کوچے میں مارا مار ہے

اس سے یہ بات سامنے آئی ہے کہ نادر شاہ کے حملے کے وقت ، جو محمد شاہ کے
دور میں ۱۱۵۱ھ/ ۲۹ اگست ۱۷۳۹ء میں ہوا ، اشرف زائد تھا ۔ البتہ ترقیِ اُردو ہند کے

(انہی حاشیہ صفحہ گزشتہ)

لور اٹالووب سے اس قیاس کو تقویت پہنچتی ہے کہ یہ اشرف گجراتی
کا اپنا نسخہ تھا ۔ اس کے علاوہ ایک نسخہ البین ترقیِ اُردو ہند کی ملکیت
ہے اور دوسرا پروفیسر نجیب اشرف ندوی مرحوم کی ملکیت تھا ۔ چنگ نامہ
حیدر (جس کا ذکر نصیر الدین ہاشمی نے "یورپ میں دکھنی غنطوطات"
ص ۳۷ میں کیا ہے) کے زبان و بیان کو دیکھتے ہوئے اے اشرف گجراتی
سے منسوب کرنا مشکل ہے ۔ اسی طرح ان مرثیوں کو ، جو بیاضِ مرثی
میں اشرف کے نام سے ملتے ہیں ، اس اشرف سے منسوب نہیں کیا جا سکتا ۔
وہ کوئی اور اشرف معلوم ہوتا ہے ۔ (ج - ج)

دیوان اشرف کے خطوط پر سند کتابت ۱۱۲۹ھ/۱۷۱۶ء درج ہے۔ ان شواہد سے ان باتوں کی تصدیق ہوتی ہے :

- (۱) اشرف گجراتی کا دیوان ۱۱۲۹ھ/۱۷۱۶ء تک مرتب ہو چکا تھا۔
- (۲) اشرف کی وفات ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء کے بعد ہوئی۔
- (۳) شبلی ہند میں ولی کے اثرات ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء سے پہلے شروع ہوئے، جب کہ دکن و گجرات میں یہ اثرات بہت پہلے سے پھیل چکے تھے۔ واضح رہے کہ ولی دکنی کا سالز وفات ۱۱۱۶ھ/۱۷۰۷ء - ۱۷۰۷ء نہیں ہے بلکہ اس کی وفات ۱۱۳۴ھ اور ۱۱۳۸ھ (۱۷۲۵ء - ۱۷۲۵ء) کے درمیان ہوئی۔

دیوان اشرف کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اسے علوم متداولہ پر دسترس حاصل تھی :

ہدیع و معنی و منطق ، تصوف و حکمت
ہر ایک علم کوں میرا کلام ہے جامع
ہے اشرف کوں ہر فن میں اپنا کمال
کہ جیوں کوئی اچھے کامل ایک فن

شاعری میں اشرف ہند و دکن کے شعرا کے مقابلے میں خود گونگ نماز و باگمال سمجھتا تھا :

معن اشرف کا گیسوں نہ ہوئے دنچپ
آج وہ شاعری میں ہے ممتاز
ہوا سرمشق ہر ایک صاحب طبع
معن اشرف ترا ملک دکن میں
شعر ہندی میں جو اشرف کا معن ہے بے نظیر
آج وہ استاد ہر یک استاد ہند ہے

دیوان اشرف میں ، دیوان ولی کی طرح ، بہت سے محبوبوں کے نام آئے ہیں جن میں حبیب اللہ ، افغان ہر اشرف خان ، اباٹا داس ، امیر الدین کے علاوہ رشک نور و تصور نور الدین کا نام بھی آتا ہے۔ ولی کے دیوان میں سید ابوالعالی کا نام نہ ملتا ہے۔ جبکہ ذکر آیا ہے۔ سید معالی کا ذکر اشرف کے دیوان میں بھی آیا ہے :

معالی حسن میں سب سے بڑا ہے
اسے دیکھتے کوں گنی عالم گھڑا ہے

جگت کے خورو سارے نہ ہوئیں کیوں حکم میں اس کے
 دیار حسن میں قسح سپر سبتہ معالی ہے
 اشرف گجراتی بار بار ولی کے اثرات کا اعتراف اور ان پر اظہار انتظار
 کرتا ہے :

ولی کے طور پر مجھ سا نہیں کوئی رختہ بولیا
 سبب ہے مبتلا جگ میں زبانِ اصفہانی کا
 شعر کہنے میں ہے اشرف گزول ولی کا سرابہ
 اس سبب سب شاعران ہیں صدق سون اس کے مرید
 ہے جب سور شعر تیرا شعر ولی سے ہم رنگ
 اشرف تیرے سبب کی لت آرزو ہے دل میں

کئی اشعار میں ولی کے مصرعوں پر گرہ لگاتی ہے۔ ایک مقطع سے یہ بھی معلوم
 ہوتا ہے کہ ولی نے اپنی ایک غزل اشرف کو دی تھی جسے اشرف نے مقطع
 میں اس نوازش کا اعتراف کر کے اپنے دیوان میں اسی طرح شامل کر لیا جس
 طرح شیخ سعد اللہ گلشن کی دی ہوئی غزل کو ولی نے تہرک کے طور پر اپنے
 دیوان میں شامل کر لیا تھا :

ولی نے یہ غزل اشرف کرم سون نبھ گزول بخش ہے
 سو اپنے نام سور اس گزول کیا جاری لگو ہو چھو

اور پھر اسی زمین میں ایک اور غزل کہہ گزول جس میں زیادہ تر وہ لائق
 استعمال نہیں گئے جو ولی نے اپنی غزل میں کہے تھے ؛ شامل دیوان کی۔ کئی
 اشعار ایسے ہیں جو ولی و اشرف کے دواوین میں ذرا سی تبدیلی کے ساتھ نظر
 آتے ہیں۔ مثلاً ولی کا یہ شعر اکثر بطور حوالہ آتا ہے :

شاعروں میں آہی کا نام کیا جب ولی نے کیا ہو دیوان جمع
 اشرف کے دیوان میں اس طرح ملتا ہے :

شاعروں میں آہی کا نام کیا

جب سور اشرف کیا ہو دیوان جمع

ولی اور اشرف کے دواوین میں کم و بیش ۱۵ غزلیں مشترک ہیں۔ ف۔ یوں تو

نہ یہ غزلیں زیادہ تر وہ ہیں جو نولکشور اور مطبع حیدری کے مطبوعہ دیوان
 ولی میں ملتی ہیں۔ اس کا قوی امکان ہے کہ یہ غزلیں ذوال اشرف گجراتی

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

اس دور کے دوسرے شعرا مثلاً سراج ، قاسم ، داؤد ، آبرو ، ناجی ، حاتم ، عزت ، تراب وغیرہ نے ولی کے اثرات کو قبول کیا ہے لیکن اشرف جیسا ہم رنگ ولی شاعر کوئی دوسرا نہیں ہے ۔ یہی رنگ شاعری اس کا مقصود شاعری ہے ۔ ایہام گوہوں کے برخلاف اشرف ہر بار دل اور شعر کے تعلق پر زور دیتا ہے :

غیر دل کتبیں نہیں اس میں جو کچھ مذکور ہے
خ ہر سخن دل کے صدف میں ہے گہر

اشرف بہادی طور پر ولی کی طرح عشقہ شاعر ہے ۔ عشق سے اس کی روح میں بالیدگی آتی ہے ۔ حسن کے تصور سے اس کے دل کی کلی گھلتی ہے ۔ وہ عشق کی وسعت کا تمنا کرتا ہے تو روئے زمین اسے تنگ نظر آتی ہے :

عشق کے عالم کی وسعت کا تمنا چو گھیا
عرصہ روئے زمیں اس کی نظر میں تنگ ہے
ہے اشرف کا دل بے بلبل باغ عشق
حلقی اچھو بسا بے بازی اچھو

عشق اور حسن میں چونکہ چولی دامن کا ساتھ ہے اس لیے ہر عشقہ شاعر کی طرح ، اشرف کی شاعری میں بھی ، عشق کبھی حسن محبوب کے ذکر میں ظاہر

(بقیہ حاضیہ صفحہ گزشتہ)

کی ہوں اور ان غزلوں میں رنگِ ولی دگنی دیکھ کر مطبوعہ دیوان مراتب کرتے والوں نے تخلص بدل کر دیوانِ ولی میں شامل کر دی ہوں ۔ اشرف نے ولی کی زمینوں میں متعدد غزلیں کہیں ہیں لیکن اکثر یہ التزام کیا ہے کہ وہ قافیے استعمال نہ کرے جو ولی استعمال کر چکا ہے ۔ وہ غزل جو ولی نے از راہِ محبت اشرف کو دی تھی اسے بھی اشرف نے ولی کی غزل کہہ کر مقطع میں اعتراف کر کے شامل دیوان کیا ہے اور پھر اسی زمین میں ایک اور غزل کہیں ہے ۔ اس لیے یہ بات قرین قیاس معلوم نہیں ہوتی کہ اشرف نے یہ غزلیں دیوانِ ولی سے لے کر مقطع میں اپنا تخلص ڈال کر شامل کر لی ہوں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ کام ان مرتبین نے کیا ہے جنہوں نے اپنے مراتب دیوان میں دوسرے مطبوعہ دیوانِ ولی سے زیادہ غزلیں شامل کرنے کے جوش میں اشرف کی غزلوں کے مقطعوں میں ولی کا تخلص شامل کر دیا ہے ۔ ولی ہر کام کرنے والوں کے لیے یہ ایک دلچسپ مطالعہ ہے ۔ (ج - ج)

ہوتا ہے اور گہبی محبوب کے لازم و ادائیگی دل رہائی میں۔ عشق میں ہجر سے لڑپ پیدا ہوتی ہے۔ تصور وصل سے احساس نشاط پیدا ہوتا ہے۔ عاشق چونکہ ذاتِ محبوب میں کسی کو شریک نہیں کر سکتا اس لیے رنک و رفات کے جذبات پیدا ہوتا فطری اس ہے۔ یہ وہ دائمی و آفاق جذبات ہیں جو قلبِ عاشق میں پیدا ہوتے ہیں اور ہمیشہ پیدا ہوتے رہیں گے۔ اسی لیے عشقیہ شاعری میں ہر شاعر اپنے اپنے مزاج، سماجی ماحول اور روایتِ عشق کے زیر اثر عشق کو ہر بار نئے سرے سے دریافت کرتا ہے۔ تصورِ عشق کے ہاں عشق آرزوئے وصل کی جہانی خواہش ہے۔ سراج اور نگ آبادی کے ہاں یہ آگ کی طرح جلتا اور جلوتا ہے۔ ولی کے ہاں یہ آگ شعلہ بن کر نہیں بھڑکتی بلکہ اندر ہی اندر سلگتی اور سلگاتی ہے۔ اشرف کے ہاں عشق تصورِ محبوب میں محو رہنے، ذکرِ محبوب سے دل خوش کرنے اور ذکرِ الہائے کا عمل ہے :

جو کوئی عشق کے کلواں کا ہے میر
ہر یک سالہ اس کا ہے ہالکِ جرس
لالہ درد جو گویا الشا
ہے رقم اس کا حرف سوز و گداز
گر ہے خواہش گہ جگ میں نام کرو
کوچہ عشق میں مقام گرو
اے اشرف کیوں نہ ہوں میں مست و یخود
میں جسامِ محبت ہے افسرِ ثیب

اشرف تقریباً پورے تین سو سال پہلے کی زبان میں اظہارِ عشق کر رہا ہے اس لیے آج اس کی شاعری کی عشقیہ لہے اس طرح ہم تک نہیں پہنچتی جس طرح وہ اپنے دور میں پہنچی ہوگی۔ یہ وہ 'ہر سوز و گداز رنگِ شاعری ہے جو ہمیں ہر شاہی دور کے آہود و ناجی کے ہاں نظر نہیں آتا۔ یہاں عشق میں ایک کیفیت و پاکیزگی ہے، اسی لیے محبوب سے زیادہ خیالِ محبوب عزیز ہے :

ہے خیالِ چشمرِ مستِ بارِ سونِ مستی بھی
نشاء ہے از بسکہ اس میں بادۂ انگور کا
تصویر اس پری کی اگر ہے خیال میں
دل کوں مثالِ آئینہ حیران کر رکھو

چونکہ عشق کا اظہار ذکرِ محبوب کے وسیلے سے ہوتا ہے اس لیے اشرف کی شاعری میں محبوب اور اس کے وصف و حسن کا ذکر بھی بار بار آتا ہے۔ اس

میں ، ایہام گوہوں یا فائز دہلوی کی شاعری کی طرح ، محبوب کے حسن و جمال کے ظاہری رنگ روپ کا سرسری اظہار نہیں ہے بلکہ گہرے عشق سے یوسمہ ہونے کے باعث احساس و جذبہ کا اظہار بھی ہو رہا ہے ، اس لیے یہ اثر انگیز نہیں ہے ۔ اشرف کے یہ چند شعر دیکھیے :

نبیہ چشمِ نسوں ساز کا از بس گیا ہوں وصف
 پایا ہوں لقب چنگ منیب میں سحر بیاں کا
 سدا نبیہ وصف میں کرتا ہوں اے گرو غزل خوانی
 جہاں کے باغ میں مجھ سا نہیں کوئی بلبل شیدا
 یک مصرعِ موزوں نہ کیا باغِ جہاں میں
 جس فکر میں وہ حیرتِ ششاد نہ آیا
 بھرے جب تون بالوں کے جوڑے میں بھول
 ترا میں بھولوں کا دولہا ہوا
 اس آنیسہ رو کی دیکھ تصویر
 حیرت سوں جگت ہے نقشِ دیوار
 بساد تیری زلف و رخ کی ہے مجھے
 ہر صباغ و شام و ہر لیل و نہار
 چہرہ تیرا ہے رشکِ مہرِ منیر
 حسن جس کا ہے جگ میں عالمگیر
 کیوں چھوڑا ہے اہلے میںے کوں
 دل میں آتا ہے کچھ کا کچھ وسوس
 مہر ہے یک ذرۂ حسنِ جہاں افروز دوست
 چاند سوں شبیہ اس کے رخ کوں دہنا ہے غلط
 جن نے دیکھا خالِ زہرِ لعلِ میگوں نگار
 یوں کہا سرخی کی ب لچھے ہے سیاہی کا لفظ
 گہوں نہ نبیہ گو دیکھ کر سجدا گروں اے قبلہ رو
 مکہ تیرا بیت الحرم ، اہرو غیرِ مصراہ ہے

ان اشعار میں عشقِ حسن کے پردے میں ظاہر ہو رہا ہے ۔ دل کی گہرائیوں میں پیدا ہونے والے جذبات و احساسات کو پیراہہٴ اظہار دیا جا رہا ہے ۔ لیکن اشرف کی عشقیہ شاعری میں وہ لکھاؤ نہیں ہے جو آنے والے دور کے شعرا کے ہاں نظر آتا ہے ۔ یہ شاعری آنے والی نسلوں کے لیے خام مواد کا کام دے رہی ہے ۔

اگر اشرف اور اس جیسے دوسرے شعرا جذبہ و احساس کی روایت کو تجربے کی آگ پر اس طرح نہ تاپنے تو آنے والے شعرا کے لیے اس روایت کو بنانے ، ستارنے اور اس میں اصلی درجے کی شاعری جلد تقلبی گزرنے کے امکانات بھی مائدہ بڑ جائے ۔ جب اشرف کہتا ہے :

دل میں تھا تجھ میں کچھ میں عرض کروں

لیک دہشت سو بھول گئے تیرہر

تو آبرو اسی تجربے کو اس انداز میں آگے بڑھاتا ہے :

ہوں آبرو ہناوے دل میں ہزار باتیں

جب روبرو ہو تیرے گفتار بھول جاوے

اشرف کے ہاں ایک آج کی کسر محسوس ہوتی ہے ۔ آبرو کے ہاں یہ کسر کسی حد تک پوری ہو جاتی ہے لیکن جب یہ روایت میر تک پہنچتی ہے تو وہ اس تجربے کو مکمل کر کے اس جذبے پر اپنی سہر ثبت کر دیتا ہے اور اس کا شعر دنیا زمانے کے عاشقوں کے دل کا ترجمان بن جاتا ہے :

کہتے تو ہیں یوں کہتے ، یوں کہتے جو یار آتا

سب کہنے کی باتیں ہیں ، کچھ بھی نہ کہا جاتا

خیال و تجربے کی روایت یوں ہی قدم قدم آگے بڑھتی ہے اور تخلیق کا سورج دھیرے دھیرے نصف النہار پر آتا ہے ۔ روایت کا یہ عمل نہ صرف شاعری میں بلکہ فکر و خیال اور مادے و اشیا کی دنیا میں بھی اسی طرح ہوتا ہے ۔ اشیا کی طرح خیال بھی اسی طرح تکمیل پاتا ہے ۔ وہ سبز جس پر کاپی دھڑے میں یہ سطور لکھ رہا ہوں ، اُس پہلی بھولائی اور بد وضع سبز سے یقیناً غصہ ہے لیکن دراصل یہ اسی پہلی سیر کی روایت کی ایک ارتقائی شکل ہے ۔ جس معاشرے میں زندگی کی ہر سطح پر روایت موجود ہوتی ہے وہ معاشرہ ہر سمت میں آگے بڑھتا ہے اور جہاں یہ روایت سماجی و تہذیبی قوتوں سے گٹھ گڑبے اثر ہو جاتی ہے ، معاشرے کی مادی و ذہنی ترقی بھی رک جاتی ہے ۔ اسی لیے روایت کا زندگی سے برابر رست تعلق رہنا ضروری ہے تاکہ وہ زندگی کے درمیان سے گزرتی ہوئی ، زندگی کے شعور سے خود بھی بدلتی رہے اور معاشرے کو بھی بدلتی رہے ۔ زندہ روایت کے جس معنی ہیں ۔ اشرف اسی لیے اردو شاعری کی روایت کا حصہ ہے ۔ اس نے ولی کی روایت کی پیروی کر کے اسے بھیلایا اور بڑھایا ہے اور تاریخ میں ایک قابل ذکر دوسرے درجے کے شاعر کی حیثیت سے اپنی جگہ بنائی ہے ۔ اشرف کے ان چند اشعار میں ، جو آپ آئندہ سطور میں پڑھیں گے ، جذبہ و

احساس اور خیال میں ہمیں گھٹا کجا بن سا محسوس ہوگا۔ ان میں یقیناً وہ مزا ضرور ہے جو کچھ پہل میں ہوتا ہے لیکن یہی وہ پہل ہے جو آئندہ دور میں جا کر ہکتا ہے۔ ان اشعار کو پڑھنے ہوئے غنیم شعرا کے اشعار آپ کے ذہن کے درجہوں پر دستک دیں گے لیکن دستک دینے والوں میں اشرف کا کوئی شعر نہیں ہوگا۔ روایت کے لیے خام مواد فراہم کرنے والے شعرا میں خدمت الہام دیتے ہیں۔ ایک ملک لوہا پیدا کرتا ہے۔ دوسرا ملک اُس سے مشین بناتا ہے۔ لوگ مشین کو دیکھنے میں اور لوہے کو بھول جاتے ہیں۔ جی عمل تخلیقی سطح پر روایت کے ساتھ ہوتا ہے۔ اشرف جب دل کی گہرائیوں سے اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے تو وہ بھی تخلیقی سطح پر ہی کام کرتا ہے :

تجھ شوق میں چشموں میں میرے چشے ہیں جاری
اے شوخ لک آپر کسر اس آبِ رواں کا
لہ جانوں کس روش کا درد ہے گا
گمہ رنگہ روئے عاشق زرد ہے گا
نراقہ دوست نے مجھ دل کوں اضطراب دیا
قرار و طاق و تاب و سکون و صبر لیا
اس نذر جسور و جفا مجھ پر نہ کر
عاشقان پر غلام ہرگز نہیں روا
توئی کوئی بوجھتا کیا آگ ہے اشرف کے منے میں
اگر توں بوجھتا ہے آ بوجھتا اے حسن کے دریا
لبض میری دیکھ کر ہولے طیبہ
عشق کے بیمار کے کچھ نہیں علاج
غم سوں تیرے بس کہ روپا زار زار
دردِ دل میرا ہوا ہے آنکھوں
آغوشِ عشق کی حرارت دیکھ
آگ چل چل ہوں ہے خاکستر
بھریا ہوں سوزِ غم تجھ باج جس کے دل میں اس گون
ککھ میں ہوں دیکھیں دیکھیں ہجر میں جیوں اشکر
مجھ دل کوں چاک مثلِ گل اے گلبدن نہ کر
مٹنی ہمارے جیو یہ اے لڑک ہلوں نہ کر

تجھ سبھا دل سوں چھنسا ہوں علاج
 چارہ ساز درد مندوں بوجھ کو
 دل میں میرے ہے رات دن اشرف
 اس ہری رو کے دیکھنے کی ہوس
 دیکھ لوں اس کے دہن کوں اشرف
 مفسر راہِ عدم ہے در پیش
 بھڑے کوں غیر آبِ وصل چالیں
 بہرہ کی آگ لاکے جس کے تن میں
 تجھ حسن کے محل میں آنکھیاں ہیں دو جھروکے
 ان کے اہر ہیں دائم دو سایہ بان ابرو
 اس قبلہ رو کی یاد کوں ایمان گھر رکھو
 کافر کوں اپنے دل کے مسلمان گھر رکھو
 دل میرا ہے قرار تھا تجھ ہیچ
 دیکھ تجھ کوں قرار تھا ہے
 جلوہ گر دل میں ہے غبار تیرا
 جیوں کہ روشن رہے میں باقی ہے
 کوں نہ روؤں میں یاد کر کے تجھے
 اس چھڑی کی ہوا غوش آتی ہے

عشق اردو غزل کی بنیادی روایت ہے جس میں ہزاروں چھوٹے بڑے شاعروں
 نے اپنے جذبہ و محسوسات کا اظہار کیا ہے اور حیات و کائنات کے تجربات کو
 اپنی مخصوص زبان میں بیان کیا ہے۔ اشرف نے بھی اپنے طور پر غزل میں یہی کام
 کیا ہے۔ اس کی غزل میں تنوع ہے۔ ولی دکنی کی طرح اس کی غزل میں بھی
 اخلاق و تصوف، حسن و عشق، امت و ملت، ملک و وطن غزل کے مزاج
 میں ڈھل کر آئے ہیں۔ مختلف صنائع ہدائع، جن میں ایہام، حسن تعلیل، مراعات
 النظیر، صنعت تضاد، صنعت ردالمجاز علی الصدر، تجنید نام، صنعت ترمیم
 وغیرہ شامل ہیں، اس طور پر جزوِ شعر بن گئے ہیں کہ شعر بڑھتے ہوئے پتا
 بھی نہیں چلتا کہ اشرف نے صنائع کا التزام کیا ہے۔ اس نے ایہام گوہوں کی
 طرح گریبان پہاڑ کر صنعت ایہام کا استعمال نہیں کیا بلکہ ایہام اس کے ہاں شعر
 کا حسن بن کر آتا ہے۔ لیکن یہ اس کا رنگ سخن نہیں ہے۔ وہ تو عشق کا شاعر
 ہے اور اسی دائرہ کے اندر رہتا ہے۔ اس کے دیوان میں ہاچ شعر کی ایک

یے نقطہ غزل بھی سنی ہے اور ایک فارسی مطلع بھی ملتا ہے ۔ اس کی بہت سی غزلیں سرحد ہیں جن میں ردیف کو قابلہ قرار دیا ہے ۔ قالے میں بھی اکثر نصرف کرنا ہے ۔ اشرف نے حافظ و صائب کی بھی پیروی کی ہے اور نعت رسول میں متعدد اشعار گروسی قلب و غلوں دل سے لکھے ہیں ۔ اس کے زبان و بیان ، ولی دکنی کی طرح ، صاف و روانہ ہیں ۔ اشرف کی زبان اور شہال کی زبان میں ، سوائے چند الفاظ کے ، کوئی بنیادی فرق نہیں ہے ۔ اشرف اس دور کا وہ شاعر ہے جو ولی کا ہم عصر و دوست ہونے کے علاوہ ، اس کی شاعری کا عاشق اور اس کے رنگِ سخن کا پورے طور پر پیروکار ہے ۔ اس رنگ کی گہری مشابہت کی وجہ سے اشرف کی بہت سی غزلیں شاید دیوانِ ولی میں بھی شامل ہو گئی ہیں ۔ کسی بڑے شاعر کے رنگِ سخن کی پیروی کرنے والا خود اس کا ہم راہ شاعر نہیں بن سکتا ، اسی لیے اشرف بھی روایت کی تکرار کرنے اور مقبول بنانے والے دوسری صف کے شاعروں میں شامل ہے :

ولی کے طور پر مجھ سا نہیں کوئی ریشہ بولیا
سخن ہے مبتذل جگ میں زبانِ اسفہانی کا

اشرف گجراتی نے اپنے معاصرین میں صرف ایک شاعر محمد رضی رضی کا ذکر کیا ہے اور اس کے تین مصرعوں پر گرہ لگائی ہے ۔ فریضہ قیاس یہ ہے کہ اشرف نے یہ غزلیں رضی کی زمین میں کہی ہیں ۔ اشرف کے وہ شعر یہ ہیں :

اس مصرع رضی کا اشرف ہے دل سو بے ہوا
بے غم ہمارے غم کون کھانا نہیں سبب گیا
اس مصرع رضی سو بے اشرف مجھے لگن
جیوں عشق بچ عشق میں دل ہوا ہوں میں
ہمادکر اشرف سو مصرع رضی
مصنفہ گل کا سبق بلبل ہڑے

محمد رضی رضی کے بارے میں حمید اورنگ آبادی نے لکھا ہے کہ وہ احمد آباد کا رہنے والا ، جوان ، خوش ظاہر اور ولی محمد ولی کا شاگرد و رشید تھا اور جوانی میں مر گیا تھا ۔ اشرف نے اپنی ایک غزل میں دعویٰ کیا تھا کہ :

یہ شعر سن کے گھٹے ہیں حدِ اقرب اشرف
تمام شاعر ملکِ دکنِ مہن کی قسم

رضی نے اس کے جواب میں یہ نازل کھیں :

غرابہ لو گیسر مستانہ ہوہ لین کی قسم
برنگی ہلار دیوانہ ہوہ چمن کی قسم
چال انجمن آرائے شمع رخ ہسہ قرعے
شب وصال میں پروانہ ہوہ لکن کی قسم
عذاب روز قیامت میں گجہ نمب پروا
شہید خنجر جانانہ ہوہ کلن کی قسم
ہا کی چشم کی وحشت کوں دیکھ جیوں جنوں
شکار دامن ویرانہ ہوہ برن کی قسم
دیکھا ہے جب میں رضی بیچ و ناب طرہ بار
مزار خاک میں جیوں شانہ ہوں شکن کی قسم

رضی کا کلام لایاب ہے۔ اس کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ دکنی کا شاگرد رضی اپنے دور کا ایک ایسا شاعر تھا جس کے تین مصرعوں کی تضمین اشرف نے کی ہے۔

شیخ ثناء اللہ ثنا بھی ولی دکنی کے شاگرد تھے۔ فائق نے انہیں ولی کے اجتل تلامذہ میں شمار کیا ہے۔ یہ بھی احمد آباد کے شیخ زادوں میں سے تھے اور مولانا محمد اور الدین حسین مدینی السہروردی (م ۱۱۵۵ھ/۱۷۴۲ع) کے مرید تھے۔ بد شاہ کے زمانے میں کسی ہنگامے میں زخمی ہو کر وفات پائی اور اس طرح ”اپنی بیش قیمت زندگی صدقِ دل کے ساتھ اپنے پر فرہان کر دی۔“ فائق کے اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی مذہبی جھگڑے میں شہید ہوئے جس کا تعلق ان کے پیر کی ذات و عقائد سے تھا۔ ثناء اللہ ثنا کے ہاتھ کا لکھا ہوا دیوان ولی کا مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں محفوظ ہے جو ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع میں مکمل ہوا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ثنا نے ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع کے بعد وفات پائی۔ رضی کی طرح ثنا کا کلام بھی لایاب ہے۔ فائق نے رضی کے یہ تین شعر دیے ہیں :

یہ ہو گئی ہے اے نام سے ثنا کے ضد
کہ ثنا خدا کی بھی وہ بت نہیں کیا کرتا
ثنا کا کام میں ہے کہ اپنے منہ سے بس
سنا ثنا نہتہ ہمار کی کیسا کرتا

آ کے اس فائز غویں ریز کے مقتل میں ثنا

جس نے سر اپنا جھکا دیا وہ سرانرازا ہوا

ان اشعار سے صرف اتنا اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے زبان و بیان صاف ہیں اور مقطع میں وہ تخلص سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ ثنا بھی ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو شاگرد ولی ہو کر ولی کے رنگِ سخن کو پہنچاتے ہیں۔ مثال میں اسی روایت کے علم بردار صدر الدین محمد فائز ہیں۔

نواب صدر الدین محمد خان فائز (۱۸۱۱-۱۸۹۹ء) - صدر ۱۱۵۱ھ/۱۸۹۹ء -
 (تبی ۱۳۸۸ھ) عالمگیری سردار محمد خلیل زبردست خان (م ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۲ء) کے بیٹے تھے۔ تین پشتوں سے ان کا خاندان دہلی میں آباد تھا۔ زبردست خان سے علی مردان خان تک سب کا شمار اسرائیل ہند میں ہوتا تھا۔ فائز بھی منصب، امارت اور جاگیر سے سرفراز تھے۔ علوم، مذاولہ پر دستک گہ رکھتے تھے۔ بھنگوان داس ہندی نے لکھا ہے کہ "اس میں اکثر علوم جمع تھے۔ خاص طور پر اعمال، سیما اور صنائع بدائع میں اسے پدِ طولیٰ حاصل تھا۔" عربی، فارسی و اردو پر بھی قدرت حاصل تھی جس کا اظہار فائز کی مختلف تصانیف اور خطبہ کلیات سے ہوتا ہے۔ علم، صرف و نحو، ہیئت، طب، منطقی اور مذہبیات پر ان کے رسالے دیکھ کر ان علوم سے ان کے شغف کا پتا چلتا ہے۔ عالمگیری کی وفات کے بعد سلیطہ سلطنت کا زوال اور روزِ روز بادشاہوں کی تبدیلیاں یہ سب ان کے سامنے کے واقعات ہیں۔ محمد شاہ کی وفات سے تقریباً دس سال پہلے اور آبرو کی وفات کے تقریباً پانچ سال بعد ولادت ہوئی۔ کیا فائز دہلوی شمال ہند کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر تھے؟ اس پر تفصیلی بحث ہم پہلے صفحات میں کر چکے ہیں جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فائز نے اردو شاعری دل میں دیوان ولی کے آنے کے بعد شروع کی اور ۱۱۳۲ھ/۲۱-۱۲۳۰ء میں جب اپنا کلیات مرتب کیا تو دس گیارہ سال کا اردو شاعری کا سرمایہ بھی اس میں شامل کر دیا۔ ہم نے یہ بھی لکھا ہے کہ آبرو کی شاعری کا آغاز ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰-۱۲۰۰ء کے لگ بھگ ہو چکا تھا۔ شاہ حاتم کی شاعری کا آغاز ۱۱۲۲ھ اور ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۲ء-۱۷۱۹ء) کے مابین ہوا تھا۔ آبرو کا چلا دیوان ۱۱۳۹ھ/۱۷۲۶-۲۷ء سے چلے اور دوسرا دیوان ۱۱۴۴ھ/۱۷۳۱-۳۲ء تک مرتب ہو چکا تھا۔ حاتم کا دیوان قدیم ۱۱۴۴ھ میں اور فائز کا دیوان اردو ۱۱۴۴ھ میں مرتب ہوا تھا۔ فائز، آبرو، ناجی، بیکرنگ، مضمون، آرزو اور انجام وغیرہ کے معاصر ہیں اور ان اردو شعرا میں شامل ہیں جنہوں نے ولی کے زیر اثر رشتہ کا چراغ

روشن کیا۔ فائز کی بائیس تصانیف کی تفصیل پروفیسر ادیب نے دیوانِ فائز کے مقدمے میں دی ہے^{۱۲} جن میں سے اکس فارسی زبان میں ہیں اور بائیسویں تصنیف ”دیوانِ اردو“ ہے۔ مقدمہ ”کلیات“ میں خود فائز نے تعدادِ اشعار کی جو تفصیل دی ہے اس کے مطابق غزلیاتِ ریختہ کے اشعار کی تعداد ۴۵۱ ہے اور مثنویاتِ ریختہ کے اشعار کی تعداد ۵۰۳ ہے، لیکن کلیات میں غزلوں کے اشعار کی تعداد ۱۷۶ اور مثنویوں کے ابیات کی تعداد ۳۶۷ ہے۔ کلیاتِ فائز، توسی عجائبِ خالہ گراچی کے خطوط میں بھی اشعار کی ہی تعداد ہے۔ پروفیسر ادیب کے سربابِ دیوانِ ریختہ^{۱۳} میں غزلوں کی تعداد ۴۶ اور شعروں کی مجموعی تعداد ۳۰۷ ہے۔ اس میں ہندو مثنویاں ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۲۹۳ ہے۔

فائز اہم گو شاعر نہیں ہیں۔ انہوں نے ولی دکنی کا اثر قبول کر کے اس رنگِ سخن کو اپنایا جو ان کے تخلیقی مزاج سے قریب تھا۔ فائز کی ۴۶ غزلوں میں سے ۳۳ غزلیں ولی کی زمین میں ہیں۔ اپنے مزاج و شعری محرکات کے بارے میں فائز نے خطبہ ”کلیات“ میں لکھا ہے کہ :

”آغازِ شباب میں مزاج میں شدت اور طبیعت میں شوخی حد درجہ تھی، اسی کے ساتھ رغبتِ عشق اور حسینوں سے تعلق کے باعث شعر گوئی اور غزل سرائی کا آغاز ہو گیا تھا۔ اس خاکسار نے دوسرے شاعروں کی طرح مضمون کے لیے کبھی کوشش و فکر نہیں کی۔ شوق کے طغیے میں جو کچھ دل میں آیا اسے بے تامل لکھ دیا۔“^{۱۴}

اس اقتباس سے، فائز کے شعری محرکات کے بارے میں، دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ وصفِ حسنِ عرواں ان کی شاعری کا محبوب موضوع ہے، دوسرے وہ اور شاعروں کی طرح تلاشِ مضمون میں سعی و فکر کے قائل نہیں تھے بلکہ ”غلیاتِ شوق“ میں، جو ان کے دل میں آتا تھا، اسے بے توقف شعر کا جامہ پہنا دیتے تھے۔ یہی دونوں خصوصیات ان کے اردو کلام میں نظر آتی ہیں۔ فائز کے ہاں جذبے یا احساس کی گہرائی نہیں ہے بلکہ وہ سامنے کی باتیں رواں اور صاف انداز میں بیان کر دیتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

جب مجھ سے غلام گزرتے ہیں
ہر طرف قتلِ عمام کوئے ہیں
مکہ دکھا، چھب بنا، لباس ستار
ہاشقوں کو غلام گزرتے ہیں

ہوا اب تیری شمشیر و زلفاں گنبد
 ہلک تیری جسے کشماری لگے
 وہی لفسوفائے کی جانے بہت
 جسے عشق کا زخم کاری لگے
 لہنی محبوب کا ذکر سرد ہوا
 اب ہماری تمہاری ہماری ہے
 اے سید مست میری انکھیوں کے
 لال بادل کی تیرے جھڑی ہے سیاہ
 دل شکنجے میں نہ ڈالو میرا
 زلف گو گوندہ ہنسا نہ کرو
 ترچھی نگاہ کرنا ، کترا کے بات مٹا
 مجلس میں عاشقوں کی انداز ہے سراپا

اپنی شاعری میں لائق زیادہ تر اُن جذبوں کا اظہار کرتے ہیں جو محبوب کے
 حسن ، اس کے ناز و ادا ، شوخی و طنازی ، ترچھی نگاہ ، سوز سی چال اور
 انداز دلیری سے دلیر عاشق میں پیدا ہوتے ہیں ۔ یا وہ محبوب کے اعضا مثلاً بال ،
 ہلک ، نین ، کمر ، دانت ، بازو ، ہاتھ ، دھن ، منہ ، لب اور قد کے اوصاف
 شاعری میں بیان کرتے ہیں ۔ لباس محبوب مثلاً ہماری ، اوڑھنی ، چیرہ ، چاند
 اور آزار وغیرہ بھی اسی کا حصہ ہیں ۔ ذکر محبوب سے ، جسے طرح طرح سے
 مخاطب کرتے کبھی نور رخ ، ہری ، چاند ، جادوگر مباد کہتے ہیں اور کبھی
 ہری زاد خوب رو لرشتہ ، دلربا ، سرین ، موہن اور نازنین کہتے ہیں ، ان کی
 شاعری میں محبت والی ایک کیفیت سی پیدا ہو جاتی ہے :

غمزہ نگہ تماقل انکھیاں سیاہ چنچل
 ہمارے نظر نہ لائے انداز ہے سراپا
 ہل ہل منک کے دیکھے ڈگ ڈگ چلے ٹٹک کر
 وہ شوخ چھل چھیل طنناڑ ہے سراپا
 ہوا اب تیری شمشیر ، زلفاں گنبد
 ہلک تیری جسے کشماری لگے
 کال گلی ، نین لرگھر شمشیر
 زلف منہل سگر ہو گلشن ہے

بیچ بھایا مجھ گروب ایسہ دستار کا
 ہنسہ ہے دل طرہ زرتسار کا
 منہ پھول سے رنگیں تھا و ساری تھی اس پری
 کھترانی ایک دیکھی میں پنکھٹ پہ چوں پری
 چیرہ سالسو ، ازار چوڑی دار
 جامہ" یسہ خوب زیبا ہے

نائز کی محبوبہ نعلیہ طبع کی عورت ہے جو کبھی پنکھٹ پر ملتی ہے جسے ہالہ
 پکڑ کر وہ گھر چلنے کے لیے کہتے ہیں اور کبھی خان ، ہولی یا میلے ٹھیلے کے
 موقع پر اسے دیکھتے ہیں اور اس کے حسن دل رہا پر فریقہ ہو کر شعر میں اس
 کے وصف حسن کو بیان کر دیتے ہیں ۔ محبوب کا جسم ان کے لیے بھترگر
 شاعری ہے ۔ "خان تکبود" کے موقع پر جب وہ کھترانیوں کو دیکھتے ہیں
 تو ان کا یہی انداز نظر شعر میں در آتا ہے :

ہر اک سار سورج میں مویہا دھڑے
 کھڑی ہو سورج کی تیسرا کرے
 لیت دو کنول اور دو گل ہیں گلال
 کلی چننے کی لاک کو ہو مشال
 دو جوبن سے منہ ہے کشن سگل
 لکھے جس میں پستان سے امرت کے پھل
 دو روماولی دیوے گلشن کو آب
 اسی چشمہ" لاف پر دل حباب
 کہوں آگے کیا شرم کی بات ہے
 کہ امرت کا چشمہ بہ ظلمات ہے
 نظارہ آئیں کا کروں صبح و شام
 مجھے رات دن ہے لکویاں سے کام

مجد شاہی دور کا یہی تہذیبی مزاج تھا ۔ اس کا اظہار ایہام گو شعرا کے ہاں بھی
 ہوا ہے اور نائز کی طرح دوسرے شعرا کے ہاں بھی ۔ اس دور کی شاعری شوق
 جسم کی شاعری ہے ۔ دل کے دیوان کو پڑھیے تو اس میں تنوع نظر آتا ہے ۔
 اس میں وصف حسن کا بیان بھی ہے اور عشق کے گہرے تجربات کا بھی ۔ ایہام
 بھی ہے اور تصوف بھی ۔ ہندی سچائیاں بھی ہیں اور ہند و نصائح بھی ۔ اس کی
 وجہ یہ تھی کہ دکنی تہذیب میں ایک ٹھہراؤ تھا جب کہ مجد شاہی دور میں ،

ہر چیز کے زہر و زہر ہو جاتے ہے ، ساری تہذیب غیر متوازن ہو گئی تھی ۔ اس لیے فرد جس طرف رجوع ہوتا دوسری طرف آنکھ اٹھا کر نہ دیکھتا اور باقی رُخوں سے اپنا رشتہ ٹالنا کٹھ لیتا ۔ جی ہنک و خا بن ہمیں ایہام گوئیوں میں نظر آتا ہے اور یہی فائز کی شاعری میں نظر آتا ہے ۔ ”وصفِ حسن“ کا بیان فائز کی شاعری کا عمومی مزاج ہے جو یکساں طور پر ان کی غزلوں اور مثنویوں میں نظر آتا ہے ۔ وہ ہندوہ ، مشوہاں ، جو دیوانِ فائز میں ملتی ہیں ، دراصل بیابانہ نظریں ہیں جو وصفِ جوگن ، وصفِ بہنگیزان ، وصفِ کلچن ، وصفِ تنبولان یا تعریفِ پنکھٹ ، بیانِ میلہ پیتہ ، نہانِ لکھنؤ ، تعریفِ بولی وغیرہ میں لکھی گئی ہیں ۔ مجد شاہی دور کی غیر متوازن تہذیب یہاں بھی اپنا جادو جگا رہی ہے ۔ فائز کی شاعری میں کوئی گہری معنویت نہیں ہے لیکن آبرو ، ناجی اور دوسرے شعرا سے کہیں زیادہ ان کے ہاں مقامی رنگ ملتا ہے ۔ ان کی شاعری کی فضا میں ، ان کے ذخیرۂ الفاظ میں اور ان کے رمز و کنایہ میں ہندویت کی چھاپ گہری ہے ۔ مثلاً یہ دو لہن شعر دیکھیے :

گلیے کے گاہے سے ملائم دو بات
دیکھ کے سر جھانے تھے گلیے کے بات
چیری ہیں اس کی اریسی ، رمبھا و رادھکا
ہریو نے بھر بتائی نہیں ویسی دوسری
دل لیریسی کی ادا اس کی السوپ
روپ میں تھی رادھکا سوں بھی سروپ
جب کرے تب سورج کی لٹاڑی رہ
چرخِ خوڑے نحو نرائٹ گہد

یہی وہ رنگِ سخن ہے جو فائز کو اس دور کے دوسرے شاعروں سے ذرا سا مختلف کر دیتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ فائز نے ، ولی کے توسط سے ، براہِ راست دکنی ادب کی روایت سے اپنا رشتہ قائم کیا تھا ، اسی لیے ان کی شاعری کی تعمیر میں جی روایت اپنی فضا کے ساتھ رنگ و اثر قائم کرتی ہے ۔ ایہام کو تلاشِ ایہام میں اس سے آگے نکل گئے تھے ۔ فائز دکنی روایت کے اس اظہارِ بیان کے ساتھ آخر تک وابستہ رہنے ہیں ۔

بنیادی طور پر فائز فارسی کے شاعر ہیں لیکن اُردو میں اپنا دیوان مرتب کرتے وہ فارسی کے دہشتہ گوئیوں سے ، جو محض تقنی طبع کے لیے گہیں گہار شمر کہتے تھے ، الگ ہو گئے اور اسی لیے اُردو شاعری کے اس ابتدائی دور میں

وہ اردو ادب کی تاریخ کا حصہ ہیں اور دوسری صف کے شعرا میں آج بھی گھڑے ہیں۔ مبتلا بھی اس دور کے ان شعرا میں شامل ہیں جنہوں نے دیوانہ ولی سے متاثر ہو کر اردو میں شاعری کی اور اپنا دیوان مرتب کیا۔

عبد اللہ خان مبتلا کے دیوان کا اب تک ایک ہی نسخہ معلوم ہے جو برٹش میوزیم میں دیوان پکرو کے ساتھ بندھا ہوا ہے۔ دونوں دولوں کا کاتب ایک ہے اور یہ دولوں دیوان ”عہد احمد شاہ بادشاہ ابدالی“ میں کتابت ہوئے ہیں۔ ”دیوان پکرو“ دوازدہ شہر شعبان المعظم کو اور ”دیوان مبتلا“ نو ذی قعدہ شہر شعبان المعظم کو مکمل ہوا۔ ترقیے میں سال کتابت درج نہیں ہے لیکن زمانہ کتابت کو عہد احمد شاہ ابدالی کہا گیا ہے۔ احمد شاہ ابدالی ہاتھوں حملے میں دلی پہنچا تو وہاں ہانچ مہینے ٹھہرا۔ اس زمانے میں عالمگیر ثانی کے بجائے اس کے دام کا غلبہ پڑھا گیا۔ سیرالمنارین میں آیا ہے کہ :

”شاہ ابدالی ۷ جادی الاول روز جمعہ ۱۱۰۰ھ (۲۹ جنوری ۱۷۵۷ء) کو قندھار سے ہندوستان پہنچ کر دہلی کے قلعے میں داخل ہوا اور عالمگیر ثانی سے ملاقات کی۔۔۔ یہ ہاتھوںی مراد تھا کہ شاہ ابدالی وارڈ ہندوستان ہوا۔۔۔ اور ۷ شوال ۱۱۰۰ھ (۲۶ جون ۱۷۵۷ء) کو شاہزادوں اور جاہلوز خان کی معیت میں کوچ کیا اور گنگا عبور کی۔ ۱۵ گوا ۷ جادی الاول سے ہفتم شوال ۱۱۰۰ھ (۲۹ جنوری سے ۲۶ جون ۱۷۵۷ء) تک ہانچ مہینے وہ دہلی میں رہا اور کہا جا سکتا ہے کہ یہی وہ دور ہے جسے کاتب نے عہد احمد شاہ ابدالی کہا ہے۔ ترقیے میں کاتب نے لکھا ہے ”میت تمام شد دیوان ریختہ عبد اللہ خان تخلص مبتلا پسر میر جملہ۔“ عبد اللہ خان مبتلا ناسی کوئی شخص کسی تذکرے یا تاریخ میں نہیں ملتا لیکن ”پسر میر جملہ“ کے الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی میر جملہ کا بیٹا تھا۔ تاریخ میں کئی میر جملہ ملتے ہیں۔ ایک میر جملہ میر محمد سعید ہیں جو گولکنڈہ میں

نسب ہم نے برٹش میوزیم کے اسی قلمی دیوان کے عکس سے استفادہ کیا ہے۔ دیوان مبتلا ڈاکٹر عبادت بریلوی نے مختصر مقدمے کے ساتھ مرتب کر کے اورینٹل کالج میگزین جلد ۲۲، شماره ۳، اگست ۱۹۶۷ء میں شائع کیا۔ بعد میں ڈاکٹر نعیم احمد نے اپنے مقدمے کے ساتھ اسے مرتب کیا اور ”تحریر“ دلی شماره ۱۵، جلد ۱۵، ۱۹۷۱ء میں شائع کیا۔ دولوں مرتبین نے اپنے متن کی بنیاد برٹش میوزیم کے اسی واحد نسخے پر رکھی ہے۔ (ج۔ ج)

قطب شاہی کا وزیر تھا اور شاہ جہان سے مل گیا تھا اور جس نے ۱۰ اپریل ۱۶۶۳ء کو ولایت ہائی۔ ایک اور میر جملہ عید اللہ خان مخاطب بہ شریعت اللہ خان ہیں جن کے بارے میں مائٹلہ اسراء میں لکھا ہے کہ اس کا نام عید اللہ تھا ، نوران کا رہنے والا تھا اور عالمگیر بادشاہ کے زمانے میں ہندوستان آیا اور چلے لٹاکہ کا ٹاٹھی ، پھر عظیم آباد کا ٹاٹھی مقرر ہوا۔ فرخ سیر کے مزاج میں اس نے بہت دخل حاصل کر لیا تھا۔ جہاندار شاہ سے جنگ میں فتح ہائی کے بعد فرخ سیر نے اسے ہفت ہزاری منصب اور میر جملہ خان خاندان معظم خان جہاد مظفر جنگ کا خطاب دیا۔ وہ بادشاہ سے بہت قریب تھا۔ ۱۷ "سیر المتاخرین" میں اس کا نام عید اللہ لکھا ہے۔ ۱۸ "تاریخ ہندی" میں ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۱ء کے ذیل میں لکھا ہے کہ :

"میر ہد عید اللہ مخاطب بہ شریعت اللہ خان ثم بہ عید اللہ خان جہاد مظفر جنگ ثم معتمد الملک میر جملہ معظم خان خاندان جہاد مظفر جنگ نورخان سلطان بن میر ہد وناہ سمرقندی کہ اپنے زمانے کے بڑے اسراء میں سے تھا ، ۵ وجب ، شام کے قریب ، شاہجہان آباد میں فوت ہوا۔ اس کی عمر ۶۳ سال اور چند ماہ تھی۔ ۱۹"

ان شواہد کی روشنی میں یہ گہنا جا سکتا ہے کہ عید اللہ خان مبتلا ، میر جملہ عید اللہ خان مخاطب بہ شریعت اللہ خان (م ۳ وجب ۱۱۳۳ھ/دسمبر ۱۷۲۱ء) کا بیٹا تھا۔ یہ خاندان دہلی میں آباد تھا اور مبتلا بھی یہیں دہلی میں تھا جیسا کہ اس نے اپنے ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے :

برجا ہے گر بے قدر ہے تو ہند میں اے مبتلا

ملکہ حبش میں آرسی کے مشتری کا کال ہے

صرف لفظ "نکو" کے استعمال کو دیکھ کر مبتلا کو دکنی گہنا اس لیے درست نہیں ہے کہ ولی کی بیروی میں شال کے بعض دوسرے شاعروں مثلاً عبدالوہاب یکرو نے بھی لفظ "نکو" کا استعمال کیا ہے۔ مثلاً :

کیوں صحبتِ بدان میں نکو روئے بیشہ کر

بدلتے ہے طور غم متی یکرو کا جی گہنا

جھ گرو واعظ نکو نصیحت گرو

ہزار جس سے ملتے ہنسا دو فن

بیروی ولی میں زبانِ ولی استعمال کرنے کا یہی عمل مبتلا نے بھی اپنی ایک غزل میں کیا ہے۔ صرف اس قسم کے ایک آدھ لفظ کے علاوہ دیوانِ مبتلا کے زبان و

ہیان پر کوئی ایسا اثر نہیں ہے جو کسی طرح بھی دکن سے مخصوص ہو۔
 دیوان ولی ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع میں جب دلی آیا اور وہاں کے شعرا کو متاثر
 کیا تو جیسے فائز نے رنگ و رواج زمانہ دیکھ کر ریختہ گوئی شروع کی اسی
 طرح مبتلا نے بھی ولی کے رنگِ سخن میں شمرکہ گھر اپنا دیوان مرتب کیا۔
 ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مبتلا کا یہ دیوان، فائز کے دیوان کی طرح، نادر گردی
 سے پہلے مرتب ہو چکا تھا اس لیے کہ اس میں اس ہولناک واقعے کی طرف
 کوئی اشارہ نہیں ملتا۔

مبتلا کا دیوان ریختہ شروع سے آخر تک ولی کے رنگ میں ہے۔ مبتلا
 نے غزلیں کی غزلیں یا تو ولی کی زمین میں کہی ہیں یا پھر ان کا ردیف و
 تاقیہ بدل کر غزلیں کہی ہیں۔ دیوان کو بڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ
 وہ شعوری طور پر رنگِ ولی کی پیروی کر کے صرف اسی انداز کی شاعری کر رہا
 ہے اور بار بار اپنے کلام کا مقابلہ کلامِ ولی سے کرتا جاتا ہے :

ریختہ کہنے کے فن میں مبتلا کچھ ولی اور ہولیا سے کم نہیں
 اہں کان پکڑے گر انصاف سوں منسے ریختے مبتلا کے ولی
 کیوں نہ ہو مبتلا ولی بہ چرب عشق کے ملک کا وہ سلطان ہے
 مرے اشعار سوں عالم چراغاں ولی گرچہ کیا روشن دکن کو

مبتلا کے کلام میں، فائز ہی کی طرح، سوائے دو چار اشعار کے کہیں ایہام نہیں
 ہے۔ یہ شاعری براہِ راست ولی کے اس عشقہ رنگِ سخن سے متاثر ہے جسے ہم
 واقعہ نگاری کہہ سکتے ہیں۔ ایسی شاعری جس میں محبوب کے وصفِ حسن و
 جمال، دین، نبی، سکھ، لب، لکھ، زبان، قد، خط، زلف، ایرو، رخسار،
 لباس، رفتار، جور و جفا، ناز و انداز، گلیت، بھر و وصال کو موضوعِ سخن
 بنایا جاتا ہے۔ مبتلا کا موضوعِ شاعری بھی یہی ہے۔ ولی نے اپنی شاعری کے
 بارے میں کہا تھا :

ولی شعر میرا سراسر ہے درد خط و خال کی بات ہے خال خال
 فائز و مبتلا نے خط و خال کو تو اپنا لیا لیکن درد کو شاعری میں نہ سمو
 سکے۔ ولی دکن کی طرح مبتلا کے ہاں محبوب مرد بھی ہے اور عورت بھی۔
 ولی ہی کی طرح مبتلا نے بھی اپنے محبوبوں کے ناموں کو ردیف بنا کر غزلیں
 کہی ہیں۔ مبتلا کا یہ دیوان جوانی کے جذبات کا اظہار ہے۔ اس میں کسی
 قسم کی گہرائی نہیں ملتی۔ اگر مبتلا کی غزلوں کا ولی کی غزلوں سے مقابلہ کیا
 جائے تو ولی کے رنگ میں ہونے ہوئے بھی ولی جیسی نہیں ہیں۔ ولی کے

ہاں شاعری تجربے کا اظہار ہے اس لیے ولی کے شعر آج بھی متاثر کرتے ہیں ۔ مبتلا کی شاعری سیاٹ اور بے اثر ہے لیکن اس دور میں ، زبان و بیان کی سطح پر ، وہ ایہام گوئیوں سے مختلف سا دیگر اظہار کی نمائندہ ضرور ہے ۔ روایت کے اس ابتدائی دور میں ہیں اس کی اہمیت ہے ۔ آپ بھی یہ چند شعر دیکھیے :

وہ ثابت قدم اس وقت ہوشِ مبتلا کیوں کر
جب آوے سر پر اس کے تیغ لیے کر دلہرا میرا
اس کے آگے منہول کے جا اے دل
دشمنِ جان ہے یہاں کی ادا
دیکھ کر حالِ میرا کوئی گت اور جنوں نے
ہو کے حیران اس دانتِ سون لبِ سمو کاٹا
مٹھارے عشق نے سوچ جنوں سون
پسکایک سلکِ دل کوں آن گویا
تیرے مکہ پہ قطرے عرق کے نہیں
مٹھارے ہیں یوں ماہ سے متصل
حالی تو جسام سے کی تکلیف مجھ کو مت کر
میں دیکھ تجھ لین کون مسئلہ ہو رہا ہوں

مبتلا کا کلام شہابی ہند میں ولی کے اثرات کو ظاہر کرتا ہے جس پر نہ صرف اس دور کا ہر شاعر بلکہ خود مبتلا بھی بھر کر رہا ہے :

فرشتے آسمان سے کیوں کہیں نہیں آئیں مجھ کوں
بشر کی حدِ سون باہر ہے لٹ یہ ریختہ میرا

ولی دکنی جامع الشعرا ہے ۔ اس دور کے کم و بیش ہر شاعر نے ، اپنے مزاج اور ذوقِ ہند کے مطابق ، ولی کے رنگِ سخن سے اپنی فکر اور اپنے کلام کو سنوارا ہے ۔ شاہ تراب علی تراب نے بھی معرفت و مسائلِ تصوف کا رنگ کلامِ ولی سے لیے کر شاعری کی اس مخصوص روایت کو آگے بڑھایا :

کہاں طبعِ ولی تھی یوں ترابِ لکھہ منج کہہ توں
خیالِ معرفت میں جیوں گہ میری طبعِ عالی ہے

اور چونکہ یہ ان کی تخلیقی قوت کی اساس ہے اس لیے اس دور کے دوسرے شاعروں کی طرح شاہ تراب بھی بار بار اپنا اور اپنی شاعری کا مقابلہ ولی سے

کر کے گزری، خود گھو وریر عصر اور کبھی وریر نالی کہتے ہیں۔
 گر حنیں لردوسیاں سوں یو غزل میرا ولی
 بھر سندر طبع شاید اوس کا جولان ہوئے گا
 پروانہ جل تراب ہوا سو عجب ہے کیا۔
 روشن سراج دل سوں ولی کا سخن ہوا
 میرے شعرائے ذکھن خوشہ چیں ہیں
 وریر عصر غوشی تریر ہوں میں
 دیکھو دیر بھڑے کہہا ہے تراب
 جنگ میں ہے شک وریر ثانی ہے

شاہ تراب علی تراب کا ذکر کسی تذکرے میں نہیں ملتا اور اس کی وجہ
 یہ ہے کہ وہ خلوت گزین، فقیر منق العنان تھے اور ادبی مراکز سے دور،
 اپنے پیر کے ارشاد کے بموجب، ترنامل وضع چٹ پیٹ (اوکاٹ) میں رہتے تھے۔
 ترنامل ان کا وطن نہیں تھا بلکہ ان کے پیر نے، اس علاقے کی عمل داری
 الہیں بخش کر، الہیں چان کا تکبہ دار مقرر کیا تھا جس کا ذکر الہوں نے بار
 بار اپنی شاعری میں کیا ہے۔^۲ معین الدین علی تہمتی (م ۱۱۹۹ھ)
 ۸۵ - ۸۴۳ع) نے اپنے رسالے "فتوح المعین" میں شاہ تراب کو اپنا چچا بتایا

۱۔ دیوان تراب (قلعی) خزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔ یہ دہا میں
 واحد معلوم نسخہ ہے۔ ہم نے اس سے استفادہ کیا ہے۔
 ۲۔ (الف) تراب عاشق ہے پاک تکبہ دار ترنامل
 ہوا ہے مبتلا دیکھت نظر گودڑی پوشاک (دیوان تراب)
 (ب) خویش چھوڑا، آشنا چھوڑا، وطن چھوڑا ہوں سب
 جب حسینی نے کہہا ارشاد ہوا شاعر نجف
 (دیوان تراب)

(ج)

اے یارو طرفہ ستر فسل ہے گر لالک میں ترنامل
 بل مشہور جس کا ہے دیول او دیول کا نالول اورنامل
 اوس اولاجل کوں سار گھنڈل وو بخشا وان کا منجے عمل
 چو پیر حسینی ہمارا ہے یو تراب اس کا بلہارا ہے
 [کیاں سروں، از شاہ تراب، ص ۲، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان،
 کراچی]۔

۳۔ ج "پوہدا ہد معین در پست" سے سال وفات برآمد ہوا ہے۔

ہے۔ مجمل کے الفاظ یہ ہیں "بخدمت عمومی ملک جناب غوث اللہ خطاب تہذیب
اصحاب حضرت شاہ تراب گنج الانوار چشتی مدظلہ تعالیٰ۔" ۴۱۴ شاہ تراب نے
اپنے دیوان میں ایسے اشارے کیے ہیں جن سے ان کے حالات زندگی اور روشنی بڑی
ہے۔ شاہ تراب نے ایک غزل میں بتایا ہے کہ ترتیب و عمر دیوان کے وقت
ان کی عمر ۳۰ سال تھی۔ یہ دیوان ایک سال میں مکمل ہوا اور اس وقت سنہ
۱۱۵۰ھ/۵۷-۱۱۵۶ع تھا۔ "گل خورشید" اس کا مادہ قاریج ہے :

جب فکر یہ کیا تھا میں رنگیں خیال کی
تھی عمر اس قیر (کی) تب چہل سال کی
سنہ یک ہزار و یک صد و پندرہ تھا دکھو
تصنیف جب کیا ہوں صفت ذوالجلال کی
تھا علم معرفت کا میرے شور ملک میں
رکھتا تھا آرزو تو جہاں مجھ کمال کی
دیوان ایک سال میں تمام سب ہوا
تعارف میں تو دلبر ابرو ہلال کی
تب بابل خرد "گل خورشید" خبر دیا
خوش آئی دل کوں بات او رنگیں مقال کی

شاہ تراب نے بارہ شعر کی ایک اور غزل میں بتایا ہے کہ یہ دیوان کسی
ہندی خان کی تحریک پر انھوں نے تصنیف کیا تھا۔ اس سے پہلے انھیں "تصوف
میں رسالے لکھنے کے سوا شوقِ سخن نہیں تھا۔" یہ بھی لکھا ہے کہ غزل میں
خط و خال کا ذکر کر کے انھوں نے "رازِ باطن کو ظاہر کیا ہے" :

عجب ہے ذاتِ پاکِ ہندی خان
کھنکھاس جس کے سبب سون لکھ دیوان
لے آیا شعر پر میری طبیعت
دیکھو اکثر سخن کی کہہ نکالناں
مجھے ہرگز نہ تھا شوقِ سخن تب
سکھ مضمون جب کہہ گئے قریباً
کہا او خاں دریا دل اٹل او
کے میں صاحب سخن ہوں ہوا مخداناں
پیشہ سازہ مضمون بول گھر لا
سخن کا سرسبز دنیا ہے میدان

دگر ہزاراں ہم صحبت گھسے سب
کہ اے دیوانے کر دیوان کا سامان
تصوف میں رسالے ہوئے تھا
نہ تھا شوقِ غزل ہرگز عزیزاں
اوس معنی کے تیں پھر حال و خط میں
کھا ہووے وازِ باطن پت نہاں

ان غزلوں سے معلوم ہوا کہ :

(۱) ۱۱۱۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ع میں شاہ تراب کی عمر ۴۰ سال تھی۔ اس حساب سے ان کا سال پیدائش ۱۱۲۰ ہوتا ہے۔ اس سے یہ بات بھی پایہ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ ”گیان سروپ“ کے جن نسخے ”۲“ پر سنہ کتابت ۱۱۲۱ھ/۱۷۰۹ع درج ہے وہ محض کتابت کی غلطی ہے اور اس سنہ سے شاہ تراب کے بارے میں کسی قسم کے نتائج اخذ کرنا اس سے بڑی غلطی ہے۔

(۲) اس وقت تک شاہ تراب صرف تصوف کے رسالے لکھتے تھے، انہیں سخن گوئی کا کوئی شوق نہیں تھا۔ یہ دیوان ان کی پہلی شعری تصنیف ہے۔ اس کے بعد ہی ان کی صلاحیتوں کے جوہر کھلے اور ان کی ساری منظوم تصانیف اس کے بعد وجود میں آئیں۔

دیوانِ تراب سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا لقب گنج الاسرار تھا جو ان کے پیر و مرشد پیر بابا شاہ حسینی نے انہیں دیا تھا :

نام میرا ترابِ نقشب
گنج الاسرار ہے لقب یونسو
ترابِ نجف خوب دریاقت کر
گنج ہم کوں تب گنج الاسرار ہم

پیر بابا شاہ حسینی بھی صاحبِ دیوان تھے :

دل اگر چاہے گا یار ، دل پسند خوش گفتگو

لے کے دیوانِ حسینی دیکھ اے عالی مقام

۷۔ شعر کی ایک غزل میں اپنا شجرۂ خلافت بھی بیان کیا ہے جو آنحضرت سے لے کر میر تقی میر شمس العشاق ، پیران الدین جامی ، امین الدین اعلیٰ ، بابا شاہ حسینی اور علی پیر سے ہوتا ہوا پیر بادشاہ (سید بابا شاہ حسینی) تک آیا ہے۔ شاہ تراب الہی حسینی پیر کے مرید و خلیفہ تھے۔ مارے دیوان میں تراب عاشق ہیں اور حسینی پیر معشوق ہیں۔ غزلیں کی غزلیں ان سے مخاطب ہو کر گھسی گئی ہیں۔

جب سون یا یا شاہ حسینی مرشد کامل ملا
دل میرا پر دو جہاں سون بسکہ بے پروا ہوا
ہراندہ ہیر شاہ علی ہیر رہنا
مرشد میرا حسینی جو ثانی امیر ہوا
جس گھر سون فیض پایا تمام بندہ پور دکن
اوس گھر کا میں خلیفہ روئے زمیں ہوا

شاہ تراب کو دکن اس لیے عزیز ہے کہ جہاں ان کا محبوب رہتا ہے اور اس لیے
انہوں نے زبانِ دکنی میں شعر کہے ہیں :

تیرا صنم رہا ہے دکن کے تئیں وطن کر
گیوں کر میں چور جاؤں ملکِ دکن کون بولو
آ دلہرا جسو ساکتِ دکن ہوا تراب
بولا ہوں شعر بہت زبانِ دکن سنی

”دیوان تراب“ سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں اقوام مغربی سر زمین
دکن پر اپنے قدم جما رہی تھیں اور ان کے اثرات مارے معاشرے پر پڑ رہے تھے :

ملکِ سارا او سرنگستان ہوا
پلاہل ملکِ کفرستان ہوا
خلیفہ قوم نصارا بسکہ دشا پر طرف
کو ظہور اپنا شباب اے مہدی آخر زمان
ہوا ہے ہر طرف ہنگامہ دیکھو قوم نصاریٰ کا
خدا یا بیچ مہدی کون جو قائم رہے مہدائی

شاہ تراب نے ”ظہور کلی“ میں لکھا ہے کہ ۳۸/۱۱۵۰-۱۷۳۷ء میں حضرت
پیر بادشاہ نے انہیں خلوت میں بلایا ، سر سے پیر تک بدر قدرت بھیرا اور کہا
کہ تو میرا فرزند ہے ، عاقل و ہوشیار ہے اس لیے میں تجھے ”گنج الاسرار“ کے
لقب کے ساتھ اپنا خلیفہ مقرر کرتا ہوں :

او ولی عصر مرشد لاسدار در سن پنجدہ و یک صد یک ہزار
روز جمعہ ماہ رجب وقت شام دی خلافت گنج الاسرار بخشے نام

دیوانِ تراب میں غزلیات کے بعد کچھ ترجیع بند اور قطعات وغیرہ بھی شامل
ہیں جن میں سے ایک ترجیع بند کی تاریخ تصنیف ۶۲/۱۱۷۵ - ۱۷۶۱ء
”جنتی حبیب“ سے برآمد ہوتی ہے :

خیر گوں بہر اوس کے گمہ تاریخ ہی تون جنتی حبیب گمہ تاریخ

اس سے یہ بات سامنے آتی کہ اس دیوان میں ۱۱۷۵ھ/۶۲-۱۷۶۱ع تک کا کلام شامل ہے اور وہ غزلیں جو حاشیے پر حروفِ تہجی کے مطابق درج ہیں ۱۱۷۱ھ/۵۸-۷۵ع اور اس کے بعد کی ہیں۔ اس دیوان میں بعض زمر کثک کران کی جگہ دوسرے اشعار لکھے گئے ہیں، بعض مصرعوں میں تبدیلیاں بھی کی گئی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ دیوان یا تو خود شاہ تراب کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے یا پھر ان کی ملکیت رہا ہے۔ دیوان تراب (۱۱۷۰ھ/۵۷-۷۶ع) کے علاوہ شاہ تراب کی دوسری معلوم منظوم تصانیف یہ ہیں۔

(۱) ظہور کلتی: (۱۱۷۱ھ/۵۸-۷۵ع) یہ ایک طویل نظم ہے جو جس ابواب پر مشتمل، اپنے بیٹے غلام مرتضیٰ کی فرمائش پر اس کی ہدایت و راہنمائی اور تصوف و معرفت کے نکات کی وضاحت کے لیے لکھی گئی ہے۔ ”ظہور کلی“ اس کا تاریخی نام ہے۔ اس میں تصوف امینیہ کے باج عناصر اور پچیس گنوں کی تشریح کی گئی ہے اور بیت سے نکات گنو حکایات کے پیرائے میں بھی بیان کیا گیا ہے۔

(۲) گلزار وحدت: (۱۱۷۲ھ/۶۲-۷۶ع) چونکہ ابواب پر مشتمل ایک اور طویل نظم ہے جس کے ہر باب کو ”کلی“ سمجھا گیا ہے۔ اس کا موضوع بھی تصوف ہے جس میں ”ظہور کلی“ کے خیالات و افکار گنو اپنے پیرائے میں بیان کر کے تصوف امینیہ کی وضاحت کی گئی ہے۔

(۳) گنج الامرار: (۱۱۷۹ھ/۶۹-۷۵ع) جس کا سال تصنیف اس شعر کے آخری تین لفظوں سے ظاہر ہوتا ہے:

خسرد قارچ نظم انتخابی بگتا ”گنج الامرار ترابی“

کئی ہزار اشعار پر مشتمل ایک طویل نظم ہے جس میں وضاحت کے ساتھ علم و سل گنو، جو خاندان امینیہ کی خصوصیات میں شمار ہوتا ہے، بیان کیا گیا ہے۔ شاہ تراب نے یہ مثنوی اپنے پورو مرشد کی فرمائش پر قلمبند کی تھی۔

(۴) مثنوی تراب: ایک عشقہ مثنوی ہے جس میں شاہ تراب نے ”مہ جیبی و مُلا“ کے عشق کی داستان بیان کی ہے۔ مہ جیبی ایک خوبصورت عورت تھی جس کا شوہر پردیس میں تھا۔ ایک دن اپنے شوہر گنو خط لکھوانے کے لیے اس نے مسجد کے ”ملا“ کو بلوایا۔ ”ملا“ کی نظر میں چار ہوئیں تو عشق کا سحر اثر کر گیا اور وہ گھبرا گھبرا لکھوں کیا لکھوں گھبرا گھبرا چاک، دیوالہ وار کلیوں میں بھرنے لگا۔ کچھ عرصے کے بعد مہ جیبی کا شوہر واپس آ گیا۔ ایک دن وہ دونوں دریا کی سیر کو گئے۔ اتفاق سے ”ملا“ بھی وہاں آ گیا۔ شوہر نے

دہرائے عاشق کو دیکھ کر مہ چپیں کی چوٹی دریا میں ڈال دی :

کہا پھر اوس شہید ناز کے مات
کہ تم عاشق کلاتے ہو عجب بات
نفسی میں دھن کی جا چوٹی بڑی ہے
معیت یہ میرے سو پر کھڑی ہے
چلے گی ہسٹوں لٹی آج مندر
چوبیس کے اوس کے تاوے بیچ کنکر
وہی عاشق مندر کا او کلاوے
نفسی سوہ کاڑ جو ہا بوش لاوے

عاشق صادق نے جو یہ سنا تو فوراً دریا میں کود گیا اور مہ چپیں پر اپنی ثابت قدمی ثابت کر دی ۔ جیسے ہی ”ملا“ نے غوطہ لگایا دریا میں ایک خوبصورت محل نظر آیا ۔ ”ملا“ اس محل میں جا کر بیٹھ گیا ۔ مہ چپیں نے جب یہ دیکھا تو اس کا جی بھر آیا اور وہ بھی دریا میں کود پڑی ۔ کچھ دیر بعد دونوں عاشق و معشوق ایک ساتھ باہر نکلے ، شوہر کو اپنا دیدار کرایا اور پھر واپس جا کر اس محل میں رہنے لگے ۔ اس کے بعد تراب نے عشی حنیفی کے نکات بیان کیے ہیں ۔ میر نے اپنی مشہور ”دہرائے عشق“ میں بھی ایک ایسا ہی قصہ بیان کیا ہے ۔

(۵) گیان سروپ ۲۳ : اشعار پر مشتمل ایک نظم ہے جس میں ہندو اسطور کے ذریعے سلوک و معرفت کے نکات بیان کیے گئے ہیں ۔ اس کی بحر مہرجم و روان ہے اور ہر بند میں تین شعر کے بعد ٹیپ کا یہ شعر دہرایا گیا ہے :

جو پیر حسینی پیارا ہے یوں تراب اوس پہلارا ہے

(۶) من سنجہاؤن : یہ ایک اور طویل نظم ہے جس میں تصوف امینیہ کو ہندو مذہب و اسطور کے حوالے سے بیان کیا ہے ۔ اس نظم کے بارہ حصے ہیں اور ہر حصے میں ایک موضوع کی وضاحت کی گئی ہے ۔ ہر حصے کی بحر الگ ہے ۔ من سنجہاؤن سرہٹی شاعر و سنت رام داس کی نظم ”شری مناجے سلوک“ کے جواب میں لکھی گئی ہے ۔ اسی لیے اس پر رام داس کی اس نظم اور اس کے فلسفے کا واضح اثر ہے ۔ اچمن ترقی اردو پاکستان کے غلطیے ۲۵ سے ۔ جو ۳۰ ربیع الثانی ۱۴۱۸ھ / اکتوبر ۱۹۹۶ء کو لکھا گیا ہے ، معلوم ہوتا ہے کہ اس کا اصل نام ”اسرار امینیہ“ تھا ۔ اس میں ”من سنجہاؤن“ کے ابتدائی چار شعر شامل نہیں ہیں جس میں تراب نے بتایا ہے کہ اس کا نام من سنجہاؤن ہی ہے ۔ ج ”بھی من سنجہاؤن اوس کا نام رکھا“ ۔ معلوم ہوا ہے کہ بعد میں چار شعر کا

انجام کٹر کے تراب نے اس کا قام اسرار امینہ کے ساتھ ساتھ ”من سجھاون“ بھی رکھ دیا۔ امین الدین اعلیٰ کا تصوف فلسفہ و بدالت سے متاثر ہے۔ یہی صورت اس نظم کے خیالات و افکار میں ملتی ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی ”من سجھاون“ ایک دلچسپ نظم ہے۔

یہ سب نظمیں نکلت تصوف کی وجہ سے دلچسپ ہیں لیکن ”دیوان تراب“ تصوف کے ساتھ ساتھ شاعری کے اعتبار سے بھی اس لیے دلچسپ ہے کہ اس کا رشتہ اس دور کی روایت کے ساتھ قائم ہے۔ یہ دیوان شروع سے آخر تک تصوف و معرفت کے دمو کی لڑجائی کرتا ہے جس کا اظہار خود تراب بھی بار بار کرتے ہیں :

روز و شب جس کون رہے کا سیر دیوان تراب
جملہ عشاق ہیں او معرفت داں ہوئے گا
اے تراب معرفت میں بولا ہوں
یعنی رنگیں سخن فصاحت کا
تراب مبتلا ہے سن سخن گویں
گھیب کے عازقان سب آفریں باد
گوہر دریائے وحدت ہے تراب
شعر میرا دیکھ لوں انصاف سوں

تصوف تراب کا ذاتی تجربہ ہے۔ یہی ان کی زندگی اور متعذر زندگی ہے، اس لیے ان کے اشعار میں واقعیت ملتی ہے۔ اپنی غزلوں میں وہ ایک ایسے عاشق کے روپ میں نظر آتا ہے جو جامِ وحدت پر کمر عالمِ محویت میں دلیا کو دیکھ رہا ہے۔ تراب عشقِ مجازی کی بھی تلقین کرتے ہیں لیکن اس کے ساتھ شرط یہ ہے :
ہو نسا فی الشیخ اول اے تراب مثل سایہ دلربا کے پھر توں سات
حسن محبوب اور اس کے خط و خال کے اظہار کی اہمیت یہ ہے کہ اس کے ذریعے مشاہدہ حق کی گفتگو اس طور پر کی جا سکتی ہے کہ وہ ظاہر ہو کر بھی چھپے رہے :

اے تراب راز حق عیاں مت کر
غصال و خط بیچ بول مطلب سب
چشم بٹاں میں معرفت کردگار ہے
جو ہر مردیک میں گنجِ نہاں آفکار ہے

شاہ تراب کی شاعری کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ بڑے سے بڑے لکھتے کو عام

زبان میں سادگی کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں۔ ان کا دیوان تصوف امینیہ اور رموز معرفت کا ایک بحرِ ذخار ہے۔ اپنی ہمت اور تہرے کو بیان کرنے کے لیے وہ جہاں فارسی رموز و علامات کا سہارا لیتے ہیں وہاں ہندو اسطور و تلمیحات بھی اسی اعتدال کے ساتھ پہلو بہ پہلو استعمال کرتے ہیں۔ تراب کے دیوان میں کئی غزلیں سوال و جواب کے پیرائے میں ملتی ہیں۔ ایک غزل رفتی کے انداز میں بھی ملتی ہے۔ انہوں نے مشکل زمینوں اور طویل ردیفوں میں بھی غزلیں کہیں ہیں۔ مکرر قافیے کا استعمال بھی کیا ہے۔ صنائع بدائع کا التزام بھی کیا ہے۔ غزل کی ہیئت میں نعت و منقبت بھی لکھی ہے۔ ایک ”سی حری“ بھی لکھی ہے۔ ان کے ہاں شاعرانہ نعلی بھی ہے اور اپنی ذات، علائق، سلسلے اور شاعری کے بارے میں بھی متعدد اشعار ملتے ہیں۔ نظموں کی طرح اس دیوان کا موضوع بھی تصوف اور صرف تصوف ہے۔ لیکن ایک موضوع ہونے کے باوجود شاہ تراب کی غزلیات میں تنوع ملتا ہے۔ جہاں عشق کی سرشاری بھی ہے اور والہانہ پن بھی۔ یہ عشق پھر بھی ہے اور وصال بھی۔ یہ عاشق بھی ہے اور محبوب بھی۔ خدا بھی ہے اور جلوۂ خدا بھی۔ یہ ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ساری کائنات ایک وحدت بن گئی ہے۔ عشق کی اسی سرشاری کی وجہ سے ان کی شاعری ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے۔ اس اعتبار سے شاہ تراب وہ واحد شاعر ہیں جنہیں ہم غالباً تصوف کا شاعر کہہ سکتے ہیں۔ ان کی زبان پر دکنی اردو کا اثر گہرا ہے لیکن وہ وہ زبان نہیں ہے جو ہمیں حسن شوق، قلی لعلب شاہ، نصرت باغواسی کے ہاں نظر آتی ہے، بلکہ یہ وہ زبان و بیان ہیں جو ولی دکنی کے ہاں نظر آتے ہیں اور جو مزاجاً آہرو و ناجی سے قریب تر ہیں۔ شاہ تراب کی شاعری کے اس مزاج سے واقف ہونے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے :

جیوں کہہ ہوئے گل ہے پنهان رنگ میں ہمرنگ ہو

یوں دلیر ”نصرت و القرب“ اس ہے قرب یار کا

لوں شریک سب کا قیرا کوئی نہیں مثل و شریک

میں تو شاہد ہوں میاب تیرے اکھیلے پن کا

چلا آتا ہے بے باقی سوں او شوخ حسا بندی

نسکالا آج حسوں ویزی کا اسباب ستر کھی کا

کل شے فنا، بقا ہے مگر روئے ذوالجلال

کلفت تعینسات کا سہار ہو گیا

ہمارے جیسا نہ ہوچہ توں لرگیں کی کیفیت
 ہمارے چشم دیکھ کے ہمارے ہو گیا
 جو کسہ راہ عشق میں دے کر گیا
 نام اپنا دو جہاں میں کر گیا
 احمد احمد میں ہم بچہ حجاب رکھ
 پھر آپ اپنا طالب دیدار ہے خدا
 تراب طائر وحدت گرفتار حاضر ہو
 بھٹکتا در بدر بھرتا ہے شاید آشیان بھولا
 تراب قتل پا ہو کر رہا ہوئے کوئے جاناں میں
 میرا نام عاشقوں میں سب شمار ہوتا تو خوب ہوتا
 میرے فقیر خانے قدم ولجہ جو کرے
 ہمارے کندہ ہوا ہے کھارا خیال آج
 لگہ کج ، ادا کج ، چلن چال کج
 سراپا ہے ابروئے خم دار کج
 شمع رو کی یاد میں پروانہ ہمار
 دن گیا اور رات ساری ہے ہنوز
 ہمدانہ کے ہو رولنے عالم
 فلولہ عشق میں مشغور ہیں ہم
 جس نے کیا ہے خدمت عشاق اختیار
 اوس سرو لوہال گویں برگز خزاں نہیں
 افسانہ میرا ہار کی خدمت میں لکھوں کیا
 میں آپ دیکھو صورت افسانہ ہوا ہوں
 زاپدا ڈھولڈا گہاں بچہ گویں
 او تو موجود ہے ہمارے میں
 یاد ہم گویں تم کسرو یاد مت گرو
 ہم کھاری یاد میں مشغول ہیں
 واجب کو جیوں ضرور ہے ممکن ظہور گویں
 یوں روح و جسم لازم و ملزوم ہوجیسے

تراب کی شاعری کا مقابلہ اس دور کے کسی شاعر سے کیجیے تو یہ شاعری رنگ و بو
 میں اس سے مختلف محسوس ہوگی۔ ان اشعار میں تصوف کی مخصوص روایت اپنے

مخصوص تصورات کے ساتھ جلوہ آرا ہے۔ تراب کے ہاں آپ گو کیفیاتِ قلب کا اظہار بھی ملے گا اور احساس و جذبہ بھی شاعری میں رنگ بھرتا محسوس ہوگا۔ تراب کے ہاں تصورات و مضامین تصوفِ اہل کے اپنے تجربے کے ساتھ گلے ملتے ہیں لیکن اس تجربے کا اظہار، زبان و بیان کی کمزور روایت کی وجہ سے، ویسا بھریور نہیں ہے جیسا ہمیں میر درد یا میر کے ہاں نظر آتا ہے۔ لیکن یہ دیوان بھی اسی روایت کی ایک منزل ہے جہاں ایک بلند مقام پر میر درد کھڑے ہیں اور جس روایت کو ولی دکنی نے اپنی شاعری کا موضوع بنایا تھا۔ شاہ تراب ولی کے اس رنگ کو یقیناً آگے بڑھاتے ہیں۔ ان کی نظموں میں شاعری پر مقصدیت غالب ہے لیکن دیوان میں مقصد و موضوع شاعری کے ساتھ گھل مل گئے ہیں، اور غزل کے سانچے میں ڈھل کر ان میں وہ تعمیم پیدا ہو گئی ہے کہ تراب کے اکثر شعرا آج بھی ہمیں دلچسپ معلوم ہوتے ہیں۔ نئی اعتبار سے بھی ان کی غزلیں ان کی نظموں سے بہتر ہیں۔ میر محمود صابر بھی اس دور کے ایک قابل ذکر شاعر ہیں۔

میر محمود صابر (م ۱۸۸۱/۶۸ - ۱۹۷۷ع) اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جنہوں نے، فائز کی طرح، فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی اپنا دیوان مرتب کیا۔ میر علی شیر قانع ٹھٹھوی نے لکھا ہے کہ میر محمود صابر کے والد استر آباد سے دیلی آئے اور وہیں آباد ہو گئے۔ صابر دیلی ہی میں پیدا ہوئے۔ ۲۶ قانع نے اپنے دوسرے تذکرے ”تحفۃ الکرام“ میں یہ بھی لکھا ہے کہ ”نواب سیف اللہ خاں کا عہد تھا کہ ۱۱۳۰ھ/۱۹۲۷ع میں عتبات عالیات کی زیارت سے واپس آکر ٹھٹھہ میں سکونت اختیار کی اور جاں عند گزر لیا۔۔۔ چند ماہ ہوئے وفات پا چکے ہیں۔“ ۲۷ اس سے دو ہاتھ واضح ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ زیارت سے واپس ہر ۱۱۳۰ھ/۱۹۲۷ع میں صابر ٹھٹھہ (سندھ) آئے اور یہیں آباد ہوکر شادی کر لی۔ گویا اس وقت وہ نوجوان تھے۔ اور دوسرے یہ کہ جب قانع نے ”تحفۃ الکرام“ میں ان کا حال لکھا تو وہ اس سے چند ماہ پہلے وفات پا چکے تھے۔ تحفۃ الکرام ۱۱۸۱ھ/۶۸ - ۱۹۷۷ع میں مکمل ہوا۔ اسی سال میر محمود صابر کا اردو دیوان بھی بابہ ”تکمیل گو پنچا جیسا کہ قطعہ اتمام دیوان کے اس آخری شعر سے ظاہر ہوتا ہے :

سالہ تاریخ صابر از التمام

گفت ہاتھ ”زپے خجستہ کلام“

”زپے خجستہ کلام“ سے ۱۱۸۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس کے معنی یہ ہوتے کہ

اسی سال تحفۃ الکرام مکمل ہوا۔ اسی سال حابر کا دیوان اردو مکمل ہوا اور اسی سال حابر نے وفات پائی۔

”مقالات الشعراء“ ۲۹ میں میر قانع نے حابر کے ذہل میں لکھا ہے :

”اکثر شہدائے علیہم التناکا مرثیہ لکھنے میں مشغول رہتے تھے۔ ہندی و فارسی زبانوں میں مرثیے کے متعدد دیوان اور بعض دیوان غزلیات و مناقب میں مکمل کر لیے تھے۔ روضۃ الشہدا کو نظم کیا تھا۔ زود گوئی حد درجہ تھی۔ اس وقت تقریباً ایک لاکھ اشعار ان کی زبان نصاحت بیان سے صادر ہو چکے ہیں۔ ان کے کلام کو بڑی قبولیت حاصل ہے اور یہ فاضل انہوں حضرات نے عالم خواب میں عطا فرمایا تھا۔ سچ یہ کہ ان کی ذات یا برکات باعث خیر و برکت ہے۔“ ۳۰۰

میر محمود حابر نے اپنے دیوان کو ”شوق افزا“ کے نام سے موسوم کیا تھا :

... ہوئی کتاب تمام شوق افزا رکھا ہے جس کا نام

حابر کا اردو دیوان خاصاً ضخیم اور ۶۶۶ غزلیات پر مشتمل ہے۔ اس دیوان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ حابر کا یہ دیوان بھی داؤد، قاسم، اشرف، فائز اور مینلا وغیرہ کی طرح ولی دکنی کے دیوان اور رنگِ سخن کی پیروی میں لکھا اور مرتب کیا گیا ہے۔ حابر نے ولی دکنی کا ذکر کئی جگہ اپنے دیوان میں کیا ہے :

من ریختہ ولی کا دل خوش ہوا ہے حابر

حقاً ز فکر روشن ہے انوری کے مانند

گر ریختہ ولی کا لہریز ہے شکر سو

مضمون شعر حابر نقد و شکر تری ہے

وہ ولی کی شاعری کی تعریف کر کے اپنی شاعری کو بھی ویسا ہی بُرا اثر و

”خوش آئیز“ سمجھتا ہے :

گرچہ مشہور ہے ولی کا سخن

طبع انور سون روشن و احسن

شعر اس کے سون شرم گئی ہے شکر

دل کو بخشنے ہے شہرینی کا اثر

”موقوف الزما“ کا ہے سخت لہریز
نشد عشق سوں غوشی آمیز

ایک اور جگہ لکھا ہے :

صابر منا ہوں قافیہ سنجان۔ ہند سوں
نہم رختہ کی دھوم پڑی ہے دگھن میں جا

صابر کا دیوان بڑا گھر پہلا ناثر تو یہ ہوتا ہے کہ یہ ولی کے دیوان
کو محمولہ بنا کر اسی انداز اور اسی رنگ میں لکھا گیا ہے۔ اس کی غزلیں
کی غزلیں ولی کی زمینوں میں ہیں یا قافیہ بدل کر ولی کی غزلوں کی ردیف
سے نئی زمینیں بنائی گئی ہیں۔ دوسرا ناثر یہ ہوتا ہے کہ صابر اپنی برگونی
کے اظہار کے لیے دیوان ولی کے جواب میں اپنا دیوان تریب دے رہا ہے۔
لیکن بحیثیت مجموعی اس کی غزلوں کے آہنگ پر، طرز فکر پر اور زبان و بیان
پر ولی کا گہرا اثر ہے۔ لیسرا ناثر یہ ہوتا ہے کہ صابر کے کلام میں
زور بیان اور قدرت اظہار اشعار، فائز اور مبتلا سے زیادہ ہے۔ اس کے ہاں
ایہام بھی ہے لیکن، آبرو و لاجی کی طرح، یہ اس کا بنیادی شعری رجحان
نہیں ہے۔ اس کی فکر اور اس کی شاعری کے موضوعات پر فارسی شاعری کا
اثر بہت واضح ہے۔ عشق و حسن کے جذبات اس کی شاعری میں طرح طرح
سے رنگ بھر رہے ہیں۔ اس دور میں عام طور پر چھوٹی بحر اور آسان زمینوں میں
غزلیں کہنے کا رواج تھا لیکن صابر کے ہاں بڑی بحروں اور مشکل ردیفوں میں
بھی شعر کہنے کا رجحان ملتا ہے۔ وہ صنائع بدائع کو بھی ایسے طریقے سے استعمال
کرتا ہے کہ وہ جزو شعر بن جاتے ہیں۔ اس کے ہاں بہت سی غزلیں صریح
بھی ہیں۔ اس نے دوہرے قافیوں میں بھی غزلیں کہیں ہیں۔ اس کی شاعری
کے موضوعات میں، فائز و مبتلا کے مقابلے میں، گہیں زیادہ تنوع ہے لیکن
زبان کی سطح پر، ولی کے بعد کی نسل کے شعرا کے برخلاف، اس کے ہاں
کسی ارتقا کا پتا نہیں چلتا اور وہ وہی زبان استعمال کر رہا ہے جو اس نے اپنے
بچپن اور جوانی میں سنی یا دیوان ولی میں پڑھی تھی۔ اٹھارویں صدی میں
زبان تیزی سے بدل رہی تھی۔ ایک ہی شاعر کے ابتدائی اور آخری دور کے
کلام میں زبان و بیان کا فرق نمایاں ہو گیا ہے لیکن صابر کے ہاں یہ صورت
نہیں ہے۔ مثلاً آبرو کے دور میں فارسی فعل و حرف کا استعمال متروک ہو گیا تھا۔

روشناس ہونے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

گیوب نہ کاری گھٹا میں مہنہ ہرے
 موسم آیا ابھڑوں کے ساقوں کا
 ابرو کی گہرائی کھینچ جو تون کھولے گا گھونگٹ
 ہلکائی کے خدنگ آگے ٹھہر گھون سکے گا
 یہ کاتبِ قدرت خطِ یاقوت کے حیران
 تفسیر ترے حسن کی بڑھ گھون سکے گا
 وسوا اگر گھرے گا جنوں عشق میں ہمیش
 گھونکر رہے گی عاشقِ شیدا کی لاج آج
 ہر زلفِ تابعدار ہے دل کے شکار گھوب
 گیوب گوندھتے ہو کاکلی شہرنگ کی گوند
 تجھ حسن کی سرخی سوں عرقِ چاہِ ذفن میں
 یاقوتِ درخشاں ہوا رخسار سوں ٹھل کر
 دکھائے گر جنِ حیرانِ ابرو صبح دم آکر
 گھڑا ہووے نظر کے دوہرو بیتِ الحرم آ کر
 اے شوخ گیبی میری طرف آ کے گزد کر
 تا دل کو تری نلگو گھوب ہاتھ پکڑ کر
 تجھ زلف کی لٹ پیچ بسا جب سوں مرا دل
 پھر گھر گھوب نہ آیا کہ کیا خصالہ ہر کر
 توں زینبِ گلشنِ خوبی ہے ، کہا کروں تعریف
 ہرے ہے بلبل و گل تیرے حسن کی تصنیف
 جو مایہ نوسم ابرو گھونگٹ اٹھا کے دکھا
 کہ ہاتھ میں چھپے سرم سوں ہلالِ لک
 اے دل وطنِ ہمار کے بیچارہ واسع
 کتب تک رہے گا زلف میں آشفہ حال چل
 ز بس کہ جوش ہے آنکھوں میں اشک کلکوں کا
 مڑے سرخ اچھٹا ہے خوش بہوارہ دل
 نہروے گھرِ جن کی دست گسیری
 ہرے کے دکھ میں چائیں عاشقوں دل

طلب کر کر کی دولت گسوں صابر
 گد چھاجے ہے نساغت میں توکل
 گرو کی زلف میں دل جس کا ہے سید و والد
 گلشن میں گسوں سہاگے اس کو بہار جنیل
 خاروں دیکھ کے ساقی کی انکھیاں
 گبھی مست و گبھی غمور ہیں ہم
 سنجوگ کے وعدے سون سرین کے اور میں
 مٹنے کی کشش اسرد کتنا ہے لکھا ہوں
 ہے عشق من ہرن کا مرے چشم و دل کا چین
 گیونکر اسے نہ جیو کا ادھار کر رکھوں
 زاہد کے دیکھ گد و دشا رہوں مت
 مکر و ریا کی بوٹ ہے سب اس کے پاگ میں
 اسیر حلقہ زلف رسا ہوں
 چو دل آئینگی سوں بنلا ہوں
 غم زلف شکر کے ہوسہ کارن
 گبھی شالہ ، گبھی بازربا ہوں
 اگرچہ راند ہوں در عشق غرواں
 دلے خوش ہوں گد مست و مے ریا ہوں
 گبھی خوش ہوں ز شوق وصل صابر
 گبھی لاغوش ز ہجر دل ریا ہوں
 رکھے جو عشق کے دریا میں مے مرشد قدم صابر
 بہت مشکل ہے گر پنچے سلامت اس کنارے کوں
 ہم کے گھناؤ آج رستے ہیں
 سرخ الجھوں کے منہ برستے ہیں
 دل مشنق کھاڑنے ہے لچک
 صابر و سو گسمر جو کھٹے ہیں
 سنا ہوں غم کی معجز زانی سوں کہ عاشق کوں
 وصال ہمار جتر ہے حیات جاودانی سوں
 چھوڑا ہے جب سوں زلف کا دل نے فکری شکن
 آسفند رات و دن ہے زشوق وطن وطن

ہایا نہ چاند نگہ کے مقابل کا دلیریا
سب بند و بندہ دیکھ کے ڈھونڈا دکھن دکھن
وقیان ساتھ ملتا ، میر گزرتا ، باغ میں جانا
نہیں لایق کہ گل رویاں کی خواری ہے سجن سمجھو
مقشش بالندہ کے لکدار بیشا گھر سوں ست لکھو
نہ جاؤ ہر گھڑی گزار میں شہلا نیت سمجھو
ہتک و شمع لت آویں ، برہ کی آگہ سلگاویں
دل و چاں میرا بھڑکاویں ادھر سون ہو ادھر سونو
کوئی دلریا جانی کہے ، کوئی یوسف ثانی کہے
کوئی حرز ایمانی کہے کوئی کچھ کہے کوئی کچھ کہے

ان اشعار کے بڑھنے سے محسوس ہوتا ہے کہ یہ شاعری ، اس شاعری سے
جس کا مطالعہ ہم نے اب تک کیا ہے ، قدرے مختلف قسم کی شاعری ہے ۔
اس کے فکر و اظہار پر فارسی اثرات کا رنگ واضح ہے ۔ اس میں ، قانزو و مبتلا
کی طرح ، ایک رخسار نہیں ہے ۔ اس میں ہندی اثرات بھی ملے جلتے ہیں لیکن
فارسی اثرات ہندی اثرات کو سہارا دے کر ان میں لکھنا پیدا کر رہے ہیں ۔
یہ وہ رجحانات ہیں جو صابر کے ایک اور ہم عصر عبدالولی عزلت کے ہاں
نمایاں ہوتا ہے ۔

سید عبدالولی عزلت موروثی (۱۱۰۳ھ - ۱۶ رجب ۱۱۸۹ھ (۱۶۹۲ء -
۱۶۹۳ء) (۱۳ ستمبر ۱۷۷۵ء) سید سعد اللہ سلونی (م ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ء) (۴)

ف۔ محبوب الزمن تذکرہ شعرائے دکن ، جلد دوم ، پد عبدالجبار خان ملکا پوری ،
ص ۸۱۲ ، حیدر آباد دکن ۱۳۲۹ھ میں تاریخ ولادت ۱۱۰۰ھ ہجری دی
گئی ہے ۔ تذکرہ بے نظیر ، عبدالوہاب افتخار دولت آبادی ، مطبوعہ
حیدرآباد ، ۱۹۰۰ء ، ص ۹۷ میں لکھا ہے کہ "ولادت میر عبدالولی
دربند سورت واقع شدہ اور مقدمہ دیوان عزلت ، مرثیہ عبدالرزاق
فرشی ، ص ۵۶ ، مطبوعہ ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۹۲ء میں مشکوٰۃ الثبوت
(قلبی) کے حوالے سے آزاد بلگرامی کا یہ قطعہ تاریخ وفات دیا گیا ہے :
غیاثی شباب میر عبدالولی ز دلہا بہ گل گشت جنت برت
چو پشید آزاد ابی والعمہ واقم کسود تاریخ "عزالت برت"
(۱۱۸۹ھ)

عزالت نے ۱۶ رجب ۱۱۸۹ھ مطابق ۱۳ ستمبر ۱۷۷۵ء کو وفات پائی۔ (ج-ج)

کے فرزند تھے۔ مید سعد اللہ، جو فارسی اور اردو میں بھی شعر گوئی تھے ۳۲، اپنے دور کے عالم، متبحر اور ایسے "بر فضیلت انسان" تھے کہ اورنگ زیب عالمگیر بھی ان سے عنایت و اخلاص رکھتا تھا۔ مید عبدالولی فارسی و اردو میں عزت اور ہندی میں لڑکھن کرکے تھے۔ عزت کو علوم متداولہ پر پوری قدرت حاصل تھی اور خصوصیت کے ساتھ معقولات میں اپنے دور کے ممتاز علما میں شمار ہوتے تھے۔ سرور آزاد میں لکھا ہے کہ "معقولات میں اعلیٰ استعداد حاصل تھی۔" ۳۳ عزت رنگارنگ شخصیت کے مالک تھے۔ وسیع الشرب، خوش گفتار اور خوش صحبت۔ ایک طرف عالم، فاضل و شاعر اور دوسری طرف خوش گو اور علم موسیقی سے پوری طرح واقف۔ فن مصوری میں بھی کامل دستگاہ رکھتے تھے۔ ان کی چند تصاویر آج بھی محفوظ ہیں۔ ۳۴ میر علی شیر قانع ٹھٹھوی نے لکھا ہے کہ عزت شطرنج میں بھی بڑی مہارت رکھتے تھے۔ ۳۵ شفیق نے لکھا ہے کہ "موسیقی پر بڑی قدرت رکھتے تھے۔ ان کی گوسوز لہجہ، غنائی سے بلبل وجد میں آ جاتی تھی۔ مصوری میں چہرہ لانی اور گیت و دوہا کہنے میں استاد تھے۔" ۳۶ خواجہ خان حمید اورنگ آبادی نے لکھا ہے کہ "فضلا و علما میں کوئی ایسا نہیں تھا کہ علم کی بحث میں ان کے سامنے دم مار سکے۔" ۳۷ عزت سلسلہ "شطرنج" سے تعلق رکھتے تھے۔ قاضی نے لکھا ہے کہ "اسلامیہ مشرب رکھتا تھا۔ داڑھی مولیٰ صاف کرا کے رنگالہ وضع اختیار کر لی تھی۔" ۳۸ میر و سیاحت کے شوقین تھے۔ ۱۱۶۶/۵۲ - ۱۷۵۲ع میں میر غلام علی آزاد بلگرامی نے اپنا تذکرہ "سرور آزاد" لکھا تو عزت اس وقت دہلی میں تھے۔ اس کے بعد مرشد آباد آئے اور نواب علی وردی خان کی وفات (۱۱۶۹/۵۶ع) تک وہیں رہے۔ وہاں سے حیدر آباد آئے۔ عبدالوہاب افتخار دولت آبادی جب اپنا تذکرہ "نظمیر" (۱۱۷۲/۵۹ - ۱۷۵۸ع) لکھ رہا تھا، عزت حیدر آباد دکن میں نواب امیر الممالک کے متوسل تھے۔ ۳۹ شفیق نے لکھا ہے کہ ۱۱۶۶ھ میں وہ دہلی گئے۔ ۴۰ جس کی تصدیق "تکات الشعراء" اور "غزنون تکات" سے بھی ہوتی ہے۔ چوں کہ تقی میر سے بھی ان کی ملاقات ہوئی اور اسی زمانے میں میر نے دکن و گجرات کے شعرا کا ذکر "ریاض عزت" سے استناد کر کے اپنے تذکرے میں درج کیا۔

عزت کے دو دیوان تھے۔ ایک دیوان فارسی اور ایک دیوان اردو۔

فارسی دیوان ۱۰ ہزار اشعار پر اور اردو دیوان ۲۱۰۰ اشعار پر مشتمل تھا۔ ۴۱

معلوم ہوتا ہے کہ صورت سے اورنگ آباد آکر اور پھر قیام دہلی کے زمانے میں ان کا رجعت فارسی کے بجائے اردو کی طرف زیادہ ہو گیا تھا جس کی تصدیق محمد تقی میر کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے کہ ”ان کی طبیعت رشتے کی جانب زیادہ مائل تھی“۔^{۳۲} اور ۱۱۷۵ھ/۶۱ - ۱۷۶۰ع تک، جو چھٹان شعر کا سال تصنیف ہے، ان کا اردو کلام دو ہزار ایک سو اشعار پر مشتمل تھا۔ اس کے بعد عزت چودہ برس اور زائد رہے۔ ان کی تصانیف میں دو اردو مثنویاں ”ساقی نامہ“ (۱۱۷۵ھ/۶۱ - ۱۷۶۰ع) اور ”راگ مالا“ (۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ع) بھی قابل ذکر ہیں۔ ایک کتاب ”شطح کبیر“ ہے جس کا ذکر میر شیر علی قانع نے تحفۃ الکرام میں کیا ہے۔ ”بیاض عزت“ کا ذکر میر نے ”لکات الشعراء“ میں حسب اور بولس کے ذیل میں کیا ہے اور ”تعلیقات پر حواشی میر زاہد“ کا ذکر عبدالرزاق قریشی نے دیوان عزت کے مقدمے^{۳۳} میں کیا ہے۔ عزت اردو کے پہلے صاحب دیوان شاعر ہیں جنہوں نے اپنے اردو دیوان کا دیباچہ اردو نثر میں لکھا۔ اس اردو دیباچے کا ذکر نثر کے ذیل میں ہم نے آئندہ صفحات میں کیا ہے۔

عزت ایک باصلاحیت شاعر تھے جن کے مزاج میں قنوع پسندی اور نئی چیزوں کو قبول کرنے کا جوہر موجود تھا۔ اس لیے ان کے اردو دیوان کی رنگا رنگی اور مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی بڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے۔ ”ساقی نامہ“، جس کا سال تصنیف ”یہاں ظہور“ سے ۱۱۷۵ھ/۶۱ - ۱۷۶۰ع برآمد ہوتا ہے، عزت نے ہر قبیہ دردمند کے ساقی نامہ کے جواب میں لکھا:

چلا ذکر باروں میں، ہے دردمند

بڑا معنی ایسا د و اندازہ بند

گیسا حق نے عزت پر ایسا کرم

مگر معنی کہے اوس کے دل پر رقم^{۳۴}

دردمند کے ساقی نامہ کی، اور شاعرانہ خوبیوں کے علاوہ، ایک اہمیت یہ ہے کہ یہ اردو زبان کا پہلا ”ساقی نامہ“ ہے۔ دوسرا ساقی نامہ شاہ حاتم کا ہے اور عزت کا ساقی نامہ تیسرا ہے، جو ۳۳۱ اشعار پر مشتمل اور ایک دن میں لکھا گیا ہے۔ عزت کا ساقی نامہ حد و ثمت سے شروع ہوتا ہے۔ اس کے بعد ”محبوب مدح حضرت دل مدظلہ، کہ مرشد منت و سبب مثنوی گفتی“ کے تحت ۷۰ اشعار لکھے گئے ہیں۔ اس کے بعد ”سوال پروالہ از شیخ“، ”جواب شیخ بہ پروالہ“، ”خطاب طعن آہرز شیخ کہ منکر ہے کشی است، متضمن

ترغیب سے دادن ساقی را و مشتمل بر اظہار مطالب خود باقی۔ ”بیان آمد آمد
 شد بہار و جوش جنوں و الفت توام فصل گل در چمن۔“ ”بیان حکایت اتفاق سخن
 در سخن بعضی اہل معنی و اظہار الہائیات ہے بدل الہی کہ بعض بفضلہ تعالیٰ مرود
 بر آفت شدم و غم کلام مشتمل بر تاریخ و نام ساقی نامہ اعجاز شامہ کے تحت
 اشعار لکھے گئے ہیں۔ یہ ساقی نامہ دردمند کے ساقی نامہ کو سامنے رکھ کر
 چونکہ تیزی سے ایک دن میں لکھا گیا ہے اس لیے اس میں اختصار کے
 پیمانے طوالت ہے جس سے اس کا شاعرانہ اثر کمزور ہو گیا ہے۔ دردمند کے
 ہاں زبان صاف، بیان سادہ اور جدید رنگ و زلف کے مطابق ہے۔ عزت کے
 ہاں زبان میں قناعت اور بیان میں چھوٹ ملتا ہے۔ اکثر اشعار ایسے ہیں جن کے
 خیال و بیان دونوں میں دردمند کے اشعار کی واضح جھلک ملتی ہے۔
 ساقی نامہ سے یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ عزت ایک قادر الکلام شاعر تھا لیکن
 دردمند کا ساقی نامہ اثر و تاثیر، رنگینی و شگفتگی کے اعتبار سے عزت کے ساقی نامہ
 سے بہتر ہے۔

عزت کی دوسری مثنوی ”راگ مالا“ ۴۵ ہے جس کے اس آخری شعر سے
 سال تصنیف ۱۱۷۹ھ/۱۷۶۵ء برآمد ہوتا ہے :

ہوا عزت کا ہاور حق تعالیٰ کہنا امام نظام راگ مالا

اس مثنوی میں ہندوستانی موسیقی کو موضوعِ سخن بنا کر راگ راگینوں کی
 تشریح کی گئی ہے۔ حمد و ثناء کے بعد ”بیان مجید عظمت مرود“ کے تحت
 موسیقی کی عظمت کو بیان کیا گیا ہے :

خدا نے جب تنہ آدم بنسا کر
 کہنا اے روح تو چسا اس کے بہتر
 کیا عرض آہ بہر گھر روح نے بول
 اندھیری کوٹھری میں جا بسوں کیوں
 کہا تب ایک ملک کو، بیٹھ تن میں
 تو بول ایک راگ آدم کے بدن میں
 ملک سے صفت کے تالیں درد کی کٹی
 دوائ ہو کے تن میں روح آگئی
 مرودی سے ہوا ہے جیسا صاحب
 جو صبح بولوں تو تھا نامہ وہی جاں

غرض فن موسیقی کا ہے عبادت
جو باہر حق میں ہو اس کی سعادت

اس کے بعد چھ راگوں ، ۲۰ راگنیوں اور ۳۸ ہنٹروں کے الگ الگ متواتر قائم کر کے ۱۱۷۶ اشعار میں ان کی وضاحت کی گئی ہے ۔ ۳۶ عزت نے ہر راگ راگنی کے سلسلے میں موسم ، وقت ، مہینہ اور اس کے موکل کا بیان بھی کیا ہے اور وہ تصویر بھی پیش کی ہے جو ہندو عقائد کے مطابق ہر راگ راگنی سے منسوب کی جاتی ہے ۔ ان عقائد میں چونکہ رومان و شاعرانہ تصورات موجود ہیں اس لیے عزت کے اظہار بیان میں بھی شاعرانہ اثر پیدا ہو گیا ہے ۔ ”راگ مالا“ علم موسیقی پر اردو زبان میں پہلا منظوم رسالہ ہے ۔ اس مثنوی میں عزت کا انداز بیان پختہ ، اظہار مٹول اور متوازن ہے ۔ ہیئت کے اعتبار سے بھی یہ ایک قابل ذکر مثنوی ہے ۔ اس مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ واقعہ موسیقی شاعر عزت میں طویل نظم کہنے اور اپنے خیالات کو صفائی کے ساتھ بیان کرنے کی پوری صلاحیت تھی ۔ اس مثنوی کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ موضوع اس کی مٹوں میں اور شاعری اس کے قبضے میں ہے ۔ یہی صورت اس کے ”بارہ ماسہ“ میں ملتی ہے ۔

عزت کا ”بارہ ماسہ“ ۹۷ اشعار پر مشتمل ہے ۔ ابتدا میں چودہ شعر مسمد کے طور پر آئے ہیں اور اس کے بعد سال کے بارہ مہینوں میں سے ہر مہینے کے تحت پانچ پانچ شعر کہے گئے ہیں ۔ آخر میں ”بیانِ وصلِ بار و ختمِ گفتار“ کے تحت ۵ شعر لکھے گئے ہیں ۔ بارہ ماسہ ماہِ اسازہ سے شروع ہوتا ہے اور جوش کے سہنے پر ختم ہوتا ہے ۔ بارہ ماسہ کی روایت کے مطابق اس میں برہ کی ماری ایک ایسی عورت کی داستانِ ہجر بیان کی گئی ہے جس کا ”پا“ پردیس میں ہے اور وہ وصل کے لیے تڑپ رہی ہے ۔ اس کی کیفیت موسم کے ساتھ ہر مہینے بدلتی ہے ۔ اسی بدلتی ہوئی کیفیت کو بارہ ماسہ میں بیان کیا گیا ہے ۔ عزت سے پہلے شہنشاہ جہانگیر کے دور حکومت میں افضل پانی اپنی نے بارہ ماسہ لکھا تھا جو ساون سے شروع ہوتا ہے اور اسازہ پر ختم ہوتا ہے ۔ عزت نے اپنے بارہ ماسہ میں بدلتے موسم کے تعلق سے ہجر کی کیفیت کو دل پذیر انداز میں بیان کیا ہے جس میں اضطراب کی آگ ، برہ کی تڑپ اور وصلِ محبوب کی خواہش پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے ۔ یہ بارہ ماسہ بھی ، جس میں ہندوی و فارسی اثرات ملتے جلتے ہیں ، عزت کی شاعرانہ صلاحیت کا قابل ذکر نمونہ ہے ۔

عزالت نے ”گہہ مکرلیاں“ بھی کہی ہیں۔ گہہ مکرلیوں میں، جنہیں قلمہٴ معلّٰی کی یگانگت ”مکھیاں“ کے نام سے بھی موسوم کرتی تھیں، دو پہلیاں آپس میں ایک دوسری سے ایسی بات کہتی ہیں، جس کے دو معنی ہوں۔ پہلے تین مصرعے سن کر ذہن ایک ایسے خیال کی طرف جائے جس کے تصور سے شرم آئے لیکن جب چوتھے مصرع میں اصل حقیقت سامنے آئے تو معلوم ہو کہ بات وہ نہیں ہے جس کی طرف پہلے ذہن گیا تھا۔ چوتھا مصرع سن کر استعجاب سے ایسی خوشی حاصل ہو کہ ہنسنے ہنسنے منہ والوں کے ہنسنے میں ہل پڑ جائیں۔ یہی صورت عزالت کی کہہ مکرلیوں میں نظر آتی ہے :

سیج اوپر موہ لیت چھجھوڑیں ٹانگیں اٹھات دہات سروڑیں

ترب مل لہ سے کرت چکتیا سکھی کوئی پی؟ ناری مردلیا

(ناری مردلیا = مائل کرنے والی)

ہاتھ پکڑ سیرو لہو دہائے جون روڑن پھرائے ہی جائے

دھبرج دیت جو کروب ہکار سکھی کوئی پی؟ ناری منہار

(ناری منہار = منہارن، چوڑیاں پٹانے والی)

عزالت نے پہلیاں بھی کہی ہیں اور دو ارتھیاں بھی۔ دو ارتھیاں یا دو سخنیں میں مختلف قسم کے دو یا دو سے زیادہ سوال کیے جاتے ہیں جن کا جواب ایک ہوتا ہے؛ مثلاً عزالت کی یہ ”دو ارتھی“ سنئے :

”ہائی کیوں باہی ہے؟ من کیوں اداسی ہے؟“

ان دونوں کا جواب ایک ہے یعنی ”ہا نہیں“۔ عزالت نے دوبرے، کبت اور جھوٹنے بھی لکھے ہیں جن میں ”بجذباتِ عشق“ کو دردمندی سے بیان کر کے ہندی شاعری کی مختلف اصناف کو اردو زبان میں برتا ہے۔ لیکن اس دور کی روایت اور رواج کے مطابق ان کا اصل میدان غزل ہے۔

عزالت کی شاعری کی ابتدا فارسی گوئی سے ہوئی لیکن شال و دکن میں اردو کے عام رواج کے زیر اثر وہ رختہ رختہ گوئی کی طرف مائل ہونے لگے اور ۱۸۶۷ء/۵۱-۵۰ء میں جب دلی پہنچے تو یہاں ان کا ذوقِ رختہ گوئی اور پروان چڑھا۔ میر کے یہ الفاظ کہ ”ان کا مزاج رختہ کی طرف میلان زیادہ رکھتا ہے“ اس دور میں ان کے اسی میلانِ طبع کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اردو شاعری کی طرف دیر سے متوجہ ہونے کی وجہ سے عزالت اپنی اردو شاعری کی روایت کو براہِ راست ولی دکنی سے نہیں لیتے بلکہ اس مقام سے اے اٹھاتے ہیں جہاں تک شاگردانِ ولی، مقلدینِ ولی اور ولی دکنی کے بعد

کی نسل نے اسے پہنچا دیا تھا۔ ”دیوانِ عزالت“ میں ایک شعر بھی ایسا نہیں ملتا جس میں ولی کا نام آیا ہو۔ اس وقت تک ولی کی شاعری نئی نسل کی شاعری کے خون میں جلب ہو چکی تھی۔ ایہام کا زور نہ صرف ٹوٹ چکا تھا بلکہ ”رودِ عمل کی تحریک“ نئی تخلیقی قوت بن کر نئی نسل کے شعرا کے ذہن کو جلا بخشی رہی تھی۔ عزالت کی غزل پر یہی اثرات حاوی ہیں لیکن اس دور میں یہ روایت، تشکیلی دور سے گزرنے کی وجہ سے، اپنے خودغالب پورے طور پر ابھر کر نہیں سکی تھی۔ اسی لیے عزالت کی غزل میں اظہار کا ایک کچھ بن سا اور خیال میں ادھورا بن سا نظر آتا ہے۔ عزالت بنیادی طور پر ”خیال“ کا شاعر ہے۔ وہ اپنی غزل میں نئے نئے مضامین لاتا ہے۔ فارسی شاعری کی علامات کو نیا رخ اور نئے معنی دیتا ہے۔ اپنی بات کو سجا بنا کر پیش کرتا ہے لیکن اس کی غزل بڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ الفاظ مضمون سے پورے طور پر ہم آہنگ نہیں ہو رہے ہیں اور یہی وہ ”کسریت“ ہے جو اس کی غزل کو اس سطح پر نہیں اٹھانے دیتی جہاں شعر دل و دماغ پر چھا جاتا ہے۔ خود عزالت کو بھی اس بات کا احساس ہے :

معنی ہارنیک عزالت کہنے میں آئے نہیں

ٹوٹے تھے مضمون نازک ٹھیس سے تقریر کی

عزالت کی غزل نئے نئے مضامین اور فکر و خیال کے نئے نئے پہلوؤں سے معمور ہے لیکن تشکیلی دور سے گزرنے والی روایت اسے وہ نہیں بتاتے دیتی جو وہ بتنا چاہتی ہے۔ وہ خیال کو، ادھورے بن کے ساتھ، ایک ایسی شکل ضرور دے دیتا ہے کہ دوسرا آئے اور اسے مکمل کر دے۔ ولی دکنی نے اپنے دور میں یہی کام کیا تھا اور میر، سودا اور درد نے بھی اپنے دور میں یہی کام انجام دیا۔ عزالت کی غزل کو دیکھئے تو اس میں عام طور پر ایک مصرع دوسرے مصرع سے پورے طور پر ہم آہنگ و پیوست ہو کر ایک جانی نہیں ہو پاتا۔ اسی کسریت کی وجہ سے اس کا ایک مصرع روال، چست اور چھا جانے والا ہوتا ہے جبکہ دوسرا مصرع اس کو نہیں پہنچتا۔ مثلاً یہ دو چار شعر دیکھئے :

کیا ہلا لہا میرے درہائے جنوں کا طوفاں

چاک جوں موج ہے ہر تار گریبان کے بیچ

سجن کی بے وفائی چاند کے گھٹنے سے روشن ہے

کہ جوں جوں آنکھ مولدی ہم نے تنوں تنوں دیر دیر آوے

مالک کا اوس کے ہے سینہ دیکھو۔ و معجز حسن
 رات آدھی ہو گئی ایک شفق باقی ہے
 چسپائی کی اونگھی رکھ دہن لطف ہوا اور
 حیران ہے غم سے دشت کہ بنبوں کدھر گیا
 عث توڑا سیرا دل لہز سکھلانے کے کام آتا
 یہ آئینہ تھا اوس خود بس کو اترانے کے کام آتا

ان کتعار کو بڑھ کر ہوں محسوس ہوتا ہے کہ شعر تو اچھے ہیں لیکن ان میں
 کٹوتی، بات ایسی ہے کہ وہ ہمارے ذہن کو اپنی گرفت میں نہیں لے پاتے۔
 اس کے سارے دیوان میں ایک سالم شعر ایسا نہیں ملے گا جو میر، سودا یا
 درد کے سالم شعر کا مقابلہ کر سکے۔ عزت کی شاعری کی کسر یہ لوگ بوری
 گھر دیتے ہیں اور عزت اپنے سارے علم و فضل، تنوع، مضنون آفرینی اور
 خیال کے نئے نئے پہلوؤں کے باوجود دوسرے درجے کا شاعر رہ جاتا ہے۔
 میر، درد اور سودا کے کلام کے ساتھ جب ہم عزت کا کلام پڑھتے ہیں تو آج
 عزت کی شاعری اچڑے سپاہ کی شاعری نظر آتی ہے۔

عزت نے خوبصورت اور مشکل زمیوں میں غزلیں کہی ہیں۔ انہیں
 اپنے حسن، بیان سے سجایا بھی ہے۔ اس کے ہاں طرز فکر بدلنا اور آگے بڑھنا
 ہوا بھی محسوس ہوتا ہے۔ مضنون اور خیال بھی بدلنا اور آگے بڑھنا ہے۔
 شعری رویوں میں بھی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ یہ سب تبدیلیاں فکر،
 خیال اور طرز کی سطح پر کسی معمولی دل و دماغ کے شاعر کے ہاں اس طرح
 نظر نہیں آئیں۔ وہ یہ بھی کر سکتا تھا کہ داؤد، قاسم اور اشرف کی طرح
 روایت کی تکرار پر قناعت کر لیتا لیکن اس نے یہ نہیں کیا بلکہ اپنی شاعری
 کے ذریعے روایت کو اتنا آگے بڑھایا کہ اس سے بہتر تخلیقی قوت رکھنے
 والے نوجوان معاصرین کا کام آسان ہو گیا۔ اس کے اچھے سے اچھے شعر میں
 جی بات نظر آنے لگی۔ عزت کے یہ چند اچھے شعر دیکھیے جن کے مطالعے
 سے ہماری بات کے سمجھنے میں آسانی ہوگی :

سہ روزی میں میری لہر کو احباب کیا چاہیں
 اندھیری رات میں گس گس گسوتی پہچانتا ہو گا
 ہم نے دیکھی کچھ لڑائی عشق کے صحرا کی ریت
 ہرچہنے بھرتے ہیں وہاں کے صید گھر صیاد کا

جا کر نسا کے اوس طرف آسودہ میں ہوا
 میں عالمِ عدم میں بھی دیکھا سزا نہ تھا
 گرا ہے چھاتی یہ کوہِ جنوب یہ بادل دیکھ
 گئی جلیے ہوئے دل کا دھوا اٹھا ہوگا
 ایک اہلِ درد نہ آیا نظر جہاں دیکھا
 جرس کے نالے سے خالی یہ کارواں دیکھا
 ہار آسرا گیا آنکھوں سے مہری خواب کی طرح
 مات ملتا رہا رو رو کے میں گرداب کی طرح
 سرو زار آباد ہے لیکن کہو اے سرو
 کچھ تمہیں ہے میرے اجڑے اشیائے کی خبر
 بے دماغی ہمار کی گئی گسو بسام وصل ہے
 چشمِ ہوشی سے ہلانے کا اشارہ ہے گدھر
 شعلہ شمع سے ایسا ہے چگردار کہہ بس
 سر پہ چڑھ دل میرا کھاتا ہے وہ نروار گدہ بس
 گنجہ لیرالا کلغالہ ہے جہانِ عشق کا
 خاک ہو گئی قمری اور ہے سرو سوزوں کی تلاش
 پست کھجلائے ہیں سینہ رک گیا آتی ہمار
 ہم ہیں دامنِ گہر صحرا اے گریباںِ الوداع
 گھر بار کا ہم سے دور بڑا گئی ہم سے راحت ایک طرف
 دل ایک طرف آہ ایک طرف ملنے کی حسرت ایک طرف
 مجھ سے اے بلبل زیادہ گلی میں ہے تاثیرِ عشق
 دل میں حق ، لب پر ہنسی ، اوس کے پیراہن میں آگ
 ہر آن جوں نفس مفری ہیں جہاں کے لوگ
 جانے ہیں پیش و پس چلے اوس کارواں کے لوگ
 لگے کے بوجھ سے چھک جا نزاکت اس کو کہتے ہیں
 نہیں آنا تصور میں بھی وحشت اس کو کہتے ہیں
 میں وہ بختوں ہوں کہ آباد نہ اجڑا صحراوں
 شترِ خاک اپنی اڑا کر اے صحرا صحراوں
 تمہارے آبلہ ہاؤں کو جنگلِ باد گرتا ہے
 لہو پر خاک سے لپکے ہے لب لگ دستِ سودا میں

دل عزت کھلے زلفوں سے باندھ اب باغ چل کرو
 ہمارا آئی السہی غائب زنجیر ہوتا ہو
 دیکھ کر کمال تبرے زلف کے حلقے سے ہوتی
 مطلع صبح وطن شام غریباں مجھ کو
 اوس زلف میں کئی دن سے بٹھایا دل گم ہے
 زنجیر چھنکتی نہیں کیا مر چکا دیوانہ
 جس پر نظر پڑا اے خود سے نکالنا
 روشن دلوں کا کام ہے ماسٹر آئیہ
 اڑا مت اے اسم باغ جنت گیا کروں مجھ کو
 میرے سر پر ذرا ہی کی گئی کی خاک رہنے دے
 ہنسا چلے ، پر اوس کا نالہ سن کر پھرین بھاڑا
 خدا جانے کل و بلبل میں کیا کیا رمز ہوتی ہے
 ہے سچسور کی رات سلسلہ سال
 لاکھ ہے پہنکار کھولکے جاوے
 اس عصر میں کوئی جو کسی دل میں گھر کرے
 جوں تار سجدہ اوس کو فلک در بدر کرے
 شاہ اس زلف میں بھرتے یہ سخن کہتا تھا
 بات کہنے میں شب و وصل چلی جاتی ہے
 ایک پتھر بھی نہ آیا سر یہ عزت اب کی سال
 گئے کدھر طفلان جو دیوانوں کے غم خواروں میں تھے
 اڑا تھا جوں شرر دل اپنے دودھ آہ میں عزت
 مسافر پر بڑی تھی شام غم منزل کی کیا گزری
 مرنا بھلا لحد بھلی عشر کی صلح ہے
 کے درد سے گسی کو نہ حق آشنا کرے
 گنج نفس میں فصل جنوں کی گزر گئی
 معلوم نہیں ہمارا کب آئی کدھر گئی
 ہمارا دل زلف کے عقرب سے تو گیا
 گم چوٹی لاکھ پیچھے پڑی ہے
 چمن میں کیا ہلا ہے باغبان تبرک بیدادی
 کہ کل ہنسا ہے ، لالہ داغ ہے ، بلبل ہے لریادی

وہ شیریں لب نے کہا سن کے جاں کئی میری
 گھوٹی مریدوں میں فرہاد کے رہا بھی ہے
 بازار ہستیاں تو ہیں وہ دوائے کدھر گئے
 تیر انگنساں وہی ہیں ، نشانے کدھر گئے
 جس عرش لگے گز پتھوڑ غفلت کی تیند لیوے
 میں ختمہ بنت شب کا افسانہ ہو رہا ہوں
 گو نام اور نشان ہے ظاہر میں میرا یارو
 جو دیکھو فی الحقیقت ہوں وہم یا کباب ہوں
 شعر منصور کا لشکر ہڑا ہے دشتِ وحشت میں
 چلو یارو وہ اڑی سولیوں کے پس نشان اپنے
 بھل ہو اے قیامت عذابِ حشر کی صلح
 ولے کسی کو خدا کسی کا مبتلا نہ کرے

ان اشعار کو پڑھتے ہوئے آپ کو ایک لہجے کا احساس ضرور ہوگا۔ ان میں
 آپ کو ایسے مخاین نظر آئیں گے جو اس سے پہلے اس طور پر اردو شاعری میں
 نہیں آئے تھے۔ ہاں آپ کو گہری مثال اور شاعرانہ نازک خیالی کا بھی
 احساس ہوگا۔ آپ گزو، پھلے شعرا کے مقابلے میں، الفاظ کا چتر انتخاب
 بھی نظر آئے گا۔ اظہارِ بیان کی صورت بھی نکھری ہوئی منظر آئے گی
 لیکن ان تمام خصوصیات کے باوجود شعر میں کوئی ایسی کسر رہ گئی ہے
 کہ وہ ہم پر چھا نہیں جاتا۔ یہ شاعری خود تو بھرپور اور مکمل نہیں ہے
 لیکن بھرپور شاعری کے امکانات روشن ضرور کر رہی ہے۔ میر نے عزالت کی
 شاعری کے بارے میں کہا تھا کہ ”اسالیبِ کلام سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان
 کے ہاں دردمندی بہت ہے۔“^{۳۷۱} یہ دردمندی جو میر کو عزالت کے کلام
 میں نظر آئی تھی آج ہمیں اس لیے نظر نہیں آتی کہ اُس وقت تک اردو شاعری
 دردمندی کی اس کسری صورت سے بھی بوری طرح آشنا نہیں تھی۔ عزالت
 نے اردو غزل کو یہ شکل دے کر اسے ولی دکنی سے آگے بڑھایا اور نوجوان
 معاصروں نے، جن میں خود میر بھی شامل تھے، اسے مکمل کرنے کے اتنا آگے
 بڑھایا کہ آج جب یہ پہلی صورت ہمارے سامنے آتی ہے تو ہم اس میں
 دردمندی اس لیے محسوس نہیں کر پاتے کہ اس دردمندی کی زیادہ مکمل
 صورت ہمیں میر، درد اور سودا وغیرہ کے ہاں نظر آتی ہے۔ عزالت کے ہاں
 معلوم ہوتا ہے کہ غزل کی صورت نکل رہی ہے۔ میر، سودا اور درد کے ہاں

اس کے خلدوخال پوری طرح لکھہ آتے ہیں۔ اردو غزل کی روایت میں عزالت کا یہی مقام ہے۔

عزالت کی غزل گلو ہمیشہ جمہومی دیکھا جائے تو ایک بات تو یہ معلوم ہوتی ہے کہ ہندوی الفاظ کا استعمال کم ہو گیا ہے اور فارسی غزل کا رنگ گہرا ہو گیا ہے۔ یہ اثر زبان و بیان پر بھی ہے، مضامین و خیال پر بھی ہے اور علامات و رمزیات پر بھی۔ مثلاً گل و ہبل کا استعمال جس کثرت سے عزالت کے ہاں ہوا ہے کسی دوسرے معاصر شاعر حنفی کہ تاہاں کے ہاں بھی نہیں ہے۔ پھر وہ فارسی صنایع و رمزیات مثلاً چمن، شمشاد، داغ، بت، ہنگولا، بہار، وحشت، گریبان، سنبل، شبم، کبان، انرو، شمع، پروانہ، شیریں، فرہاد، کوہکن، بے ستوں، خسرو، پروہز، شیشہ، سنگ، رقیب، نیشہ، قاتل، دیوانہ، زنجیر، زلف، لوگس، آئینہ، لالہ، داغ، قمری، موج، جیب، چاک، ید بچوں، لیلیٰ، صحرا، خاک، آہ، جنگل، صحرا، گردباد، چنوں، صرصر، یابان، خار، آفتا، یکانہ، طوق، پتنگ، عبا، لسم وغیرہ الفاظ کا جس التزام کے ساتھ استعمال کرتا ہے وہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ عزالت کی غزل فارسی غزل کے وجود اور اردو شاعری سے اس کے گہرے اڑی رشتے کا احساس دلاتی ہے۔ یہ ہمیں فارسی غزل کی سی اردو غزل معلوم ہوتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ عزالت کے ہاں قطعہ بند غزلیں بہت ہیں جن میں خیال گلو پھیلا کر اس طور پر لکھی کیا گیا ہے کہ قطعہ بند غزل ایک نظم کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ تیسری بات یہ کہ عزالت لمبی بھروں کا بہت استعمال کرتا ہے۔ اس کے ہاں خیال پھیل کر وضاحتی رجحان کے ساتھ غزل میں آتا ہے۔ ایک اور بات یہ کہ عزالت کی زیادہ تر غزلیں ایسی زمینوں میں ہیں جو مزاجاً زیادہ جدید رنگ کی حامل ہیں اور اسی لیے نوجوان معاصروں میں زیادہ مقبول ہوتی ہیں۔ وہ اشرف، فائز یا مبتلا کی طرح قدیم اسانہ اور خصوصاً ولی کی زمینوں میں غزلیں نہیں کہتا بلکہ نئی نئی زمینیں، خیال و احساس کی مناسبت سے، دریافت کر کے اردو غزل گلو ایک جدید رنگ دیتا ہے۔

عزالت کی غزل میں ایک اور بات قابل ذکر یہ ہے کہ اس کے ہاں روایتی تصورات اور ان کے بنیادی روایتی رہنے بدل کر ایک نئے رخ سے سامنے آتے ہیں۔ مثلاً شمع پروانہ یا چراغ و پروانہ کے روایتی تصور کا بنیادی رشتہ یہ ہے کہ پروانہ عاشق ہے جو اپنے محبوب شمع یا چراغ پر جان نثار

مگر دیتا ہے ۔ فارسی شاعری میں اور اس کے زیر اثر اردو شاعری میں پروانہ جان نثاری و وفا کا اشارہ ہے لیکن عزت اس روایتی رشتے کو بدل کر یہ تصور دیتا ہے کہ پروانہ تو ہل بھر میں جل جاتا ہے لیکن شمع اور چراغ تو رات بھر جلنے رہتے ہیں ۔ ہل بھر میں جل مرنے سے دائم سلگتے رہنا زیادہ قابلِ ذکر ہے ۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے جس میں اسی بات کو بیان کیا گیا ہے :

وہ ہل میں جل بیٹھا اور یہ تمام رات جلا
ہزار بار ہشتنگے سے ہے چراغ پہلا
معتقد ہوں شمع کے ثابت قدم جلنے کا میں
بے تحک ہے دم میں پروانے کے جل جانے کا شور
نہ پہنچیں ہیلوں کی ہشتک کو خام پروانے
جو دائم سلگیں ان کو ہل میں جل جانے سے کیا نسبت

ایک قطعہ بند غزل^{۳۸} میں ، جس کا پہلا مصرع ” کہا میں رات ہشتگون کو شمع کے آگے “ ہے ، اسی تصور کی وضاحت کی ہے ۔ ایک اور قطعہ بند غزل میں چراغ و پروانے کے رشتے کا ایک اور لیا چلو دریافت کیا ہے :

چراغ روز سے بوجھا کسی نے یہ گم ہشتک
کسی دن آگے تیرے عدلیے ہو جلا بھی ہے
کہا یہ جل کے کہ پڑتے ہیں دن اوس شب کو
میاں روزی کسی خام نے سہا بھی ہے
میرا جو ہوتا وہ عاشق تو دن کو بھی چلتا
وصالِ یار سے کوئی گزر گیا بھی ہے
ہوا جو عاشق اوسے وصلِ یار میں عزت
بتا تو فرق شب و روز کچھ رہا بھی ہے

گل و بلبل فارسی شاعری میں عشق کی بنیادی علامتیں ہیں ۔ بلبل گل پر عاشق ہے اور اس کے عشق میں نالہ و فریاد کرتی ہے ۔ عزت اس تصور کو بھی بدل دیتا ہے اور گل کو ایک بالکل نئے زاویے سے دیکھتا ہے جو اردو شاعری میں پہلی بار سامنے آتا ہے :

نبیہ سے آئے بلبل زیادہ گل میں ہے تاثیر عشق
دل میں خوں ، لب پر ہنسی ہے ، اوس کے پیراہن میں آگ

یہ ایک شعر اور دیکھیے جس میں گل اور دیا ، بلبل اور ہشتک کو اسی بدلے

ہوئے تصور کے ساتھ ہنگامہ کیا گیا ہے :

ہے گل جو جیب چاک و دبا پہلے ہے جلے
ہے بلبل اور پتنگ کا یہ جال دیکھنا

اس طرح فرہاد و شیریں کا روایتی تصور ، جو فارسی شاعری سے اردو شاعری میں آیا ہے ، عزت کے ہاں بدل جاتا ہے ۔ ایک قطعہ بند غزل کے یہ تین شعر بڑھتے :

ملی تھی پہلے میں عزت سے کواہ کف کی روح
گہلا میں اس کو ارے سر چڑھے یہ کیا تھی ہوس
تیرے تو سر میں بھرا تھا خیال شیریں کا
یہ مارنا تھا تجھے تیشہ اوس پر ارے ہے کس
گہلاہ عشق خوب گھولنا جان کا ورلہ
میں یہ شیریں یہ ہر روز لاکھ مور و مگس

ایک اور قطعہ بند غزل میں^۱ ، جس کا پہلا مصرع ”بے ستوں جا کے کہا
روح سے فرہاد کی مچ“ ہے ، اس بدلے ہوئے تصور کو اور وضاحت سے پیش
کیا ہے ۔

عزت ”چور“ کا شاک نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ
اے نالہ گوش رس ہو لیک میں ہوں چور کا عاشق
مبادا لطف پر آ جائے مٹ اوس میں اثر گہجو

اسی طرح وہ ”درد“ کا بھی قدردان ہے اور اس کی وجہ یہ بیان کرتا ہے :
وہ قدردان درد ہوں عزت گم جوں صدف
گور دہنوں اوسے جو ہوئے دل شکن مجھے

اگر اس زاویے سے عزت کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو اس کے ہاں بہت
سے بنیادی تصورات اور رشتے بدلے یا بدلتے ہوئے نظر آئیں گے ۔ اس کے ہاں
روایتی تصورات سے انحراف و بغاوت کا شدید احساس ہوتا ہے اور اس کی
ایک وجہ یہ بھی تھی کہ عزت ملائیمہ مشرب رکھتے تھے ۔ زمانے کی وضع
کے خلاف لازمی موئجہ منڈاتے تھے اور رندوں کی سی وضع سے رہتے تھے ۔ اسی
مزاج نے ان کی شاعری کو بھی متاثر کیا ۔ عزت نے مسلمہ تصورات کو
بدل کر ایک نئے زاویے سے انہیں دیکھنے دکھانے کی طرح لالی ۔ یہ عزت کی
شاعری کا عام مزاج ہے ۔ عزت کے ہاں جہاں گل و بلبل ، شمع و پروانہ اور شیریں
فرہاد کی تلخی علامات مخصوص تصورات کے ساتھ ابھرتی ہیں وہاں دو علامات

اس کی شاعری میں خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ ایک ”ہنگولا“ (ہنگولا) اور دوسری ”لالہ“۔ ہنگولا قوت کی علامت ہے۔ دشتِ جنوں کی لاک ہے۔ عشق کی بے قراری، سفر و کثرت کو مٹا کر وحدت کا اشارہ ہے۔ ”لالہ“ آگ ہے، سراہا داغ ہے۔ عشق میں جلنے اور محو دل ہی کر بنسنے کا اشارہ ہے۔ عزت کے ہاں مخصوص الفاظ چلی بار علامات بن کر ابھرتے ہیں اور اس کی شاعری کا محور بن جاتے ہیں۔ علامات کا یہ شعور اپنی تخلیق اہمیت کے ساتھ چلی بار اردو شاعری میں عزت کے ہاں نظر آتا ہے۔ عشق، جو عزت کی محو کا سرکزی موضوع ہے، انہی علامات، رمزیات اور کفایات کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے اور اردو غزل کو ایک نئے الفاظ سے روشناس گرا کے روایت کو نئی رنگ بنا دیتا ہے :

رہا ہے سب شعرا کا سخن ولے عزت

ہاڑی ہنستہ دھواں دار گفتگو معلوم

ایہام گو و غیر ایہام گو شعرا کے بعد اب اگلے باب میں ہم ”اردو عمل کی تحریک“ کا مطالعہ کریں گے جو اس صدی میں اردو شاعری کی وہ دوسری اہم اپنی تحریک ہے جس نے نہ صرف ایہام گوئی کو تکمال باہر کر دیا بلکہ اردو شاعری کا رخ بدل کر اس نئے مذاق اور معیار سخن کو جنم دیا جس سے مستقبل قریب میں میر، سودا اور درد جیسے شاعر پیدا ہو سکے۔

حواشی

- ۱۔ مجموعہ ”نفز : قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، دیباچہ صفحہ ۱۷، لاہور ۱۹۳۳ ع۔
- ۲۔ تاریخ ادبِ اردو (جلد اول) : ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۷۸-۱۷۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ ع۔
- ۳۔ دیوان حسن شوق : مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، مقدمہ ص ۳۱، النجف ترقی اردو پاکستان گراہی ۱۹۷۱ ع۔
- ۴۔ گلشن گفتار : خواجہ خان حمید اورنگ آبادی، ص ۱۲، مکتبہ ابراہیمیہ، حیدر آباد ۱۹۳۴ ع۔
- ۵۔ اشرف کجراتی : از قاضی احمد میان اختر جونا گڑھی، مطبوعہ مہ ماہی ”اردو“ دہلی، ص ۱-۱۶، جنوری ۱۹۷۷ ع۔

- ۶۔ اس بحث کے لیے دیکھیے ”تاریخ ادب اردو“ (جلد اول) ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۵۳۵ - ۵۳۸۔
- ۷۔ گلشن گفتار : حمید اورنگ آبادی ، ص ۱۳۔
- ۸۔ غزن شمر : قاضی نور الدین حسین خان رضوی غازی ، ص ۳۵ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع۔
- ۹۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ”ترتیب کے وقت فتول فائز شباب کی ابتدا تھی۔ فائز انتخاب الفاظ میں غیر محتاط نہیں تو ابتدائے سن شباب سے ۲۵ برس سے زیادہ کی عمر سرحد نہیں ہو سکتی۔ اس حساب سے سال ولادت ۱۱۰۴ھ کے لگ بھگ قرار پاتا ہے۔“ عیارستان : قاضی عبدالودود ص ۲ ، ادارہ تحقیقات اردو پٹنہ ۱۹۵۷ ع۔
- ۱۰۔ تاریخ ہدی میں ۱۱۵۱ھ کے تحت لکھا ہے کہ ”صدر الدین محمد خان بن زبردست خان بن ابراہیم خان بن علی مردان ... در ماہ صفر در شاہجہان آباد فوت شد۔“ تاریخ ہدی ، مرتبہ امتیاز علی عرشی ، علی گڑھ ۱۹۶۰ ع۔
- ۱۱۔ سفینہ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۵۰ ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی۔ پٹنہ ، چار ، ۱۹۵۸ ع۔
- ۱۲۔ فائز دہلوی اور دیوان فائز : مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۸۱ - ۹۶ ، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ ع۔
- ۱۳۔ ایضاً ، ص ۱۰۳۔
- ۱۴۔ ایضاً ، ص ۱۸۷۔
- ۱۵۔ سیر المتأخرین : (جلد دوم) ، ص ۸۹۸ - ۸۹۹ ، ٹولکشور ۱۸۷۶ ع۔
- ۱۶۔ کیمبرج پستری آف انڈیا : جلد چہارم ، ص ۷۷ ، کیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹۳۷ ع۔
- ۱۷۔ ماکر الامراء : صمیم الدولہ شاہنواز خان ، ترجمہ محمد ایوب قادری ، ص ۵۸۸ - ۵۹۰ ، سرگزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۷۰ ع۔
- ۱۸۔ سیر المتأخرین : جلد دوم ، ص ۳۹۴۔
- ۱۹۔ تاریخ ہدی : مصنفہ میرزا محمد بن رستم مخاطب بہ مستند خان بن قباد مخاطب بہ دیہانت خان حارثی بدخشی دہلوی ، جلد ۲ ، حصہ ۶ (۶۱ - ۱۱۱.۱) ، بہ تصحیح و تفسیر امتیاز علی عرشی ، ص ۷۹ ، شعبہ ”تاریخ“ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ طبع اول ۱۹۶۰ ع۔
- ۲۰۔ دیوان عہدائے خان مبتلا : مرتبہ ڈاکٹر نعیم احمد ، مطبوعہ ”نہر“ دلی

شمارہ ۱۵، جلد ۱۲۵، ۱۹۷۱ء -

۲۱- فتوح المعین : مخطوطہ قاف $\frac{۲}{۳}$ ، ص ۲۳ - ۲۴، الجین ترقی اردو پاکستان گجراتی -

۲۲- گیان سروپ : از شاہ تراب، مخطوطہ نمبر ۷۷۳، تذکرہ مخطوطات جلد چہارم مرتبہ ڈاکٹر عی الدین زور، ص ۱۱۸ - ۱۲۰، حیدرآباد دکن ۱۹۵۸ء -
ڈاکٹر سیدہ جعفر نے (مقدمہ) ”سن سبھاؤن“، ص ۷، مطبوعہ حیدرآباد (۱۹۶۳ء) ۵۱۱۲۱ سنہ کنات کی بنیاد پر تراب کا سال بدالشی ۵ - ۵۱۱۰۳ متعین کیا ہے جو صحیح نہیں ہے -

۲۳- اس کا سال تصنیف اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے :

بزار و یک صد و پلٹاد سد سن مرتب چپ ہوا گزار روشت

۲۴- الجین ترقی اردو کے مخطوطے (قاف $\frac{۲}{۳}$) میں ترتیب کی اس عبارت سے ”تحریر فی التاریخ دوم شہر ربیع اول ۵۱۱۸۰ تحریر یافت در کبیر گہ شد بمون اللہ تعالیٰ“ واضح ہوتا ہے کہ شاہ تراب نے یہ نظم ۵۱۱۸۰ سے پہلے لکھی تھی - کاتب کا نام غلام نہیں ہے - اس نظم کے اس مصرع سے ”ہر بالک بھولا بھالا ہوں“ معلوم ہوتا ہے کہ یہ لوجوانی کی تصنیف ہے -

۲۵- مخطوطہ (نمبر قاف $\frac{۲}{۳}$) : الجین ترقی اردو پاکستان گجراتی -

۲۶- مقالات الشعرا : مرتبہ سید حسام الدین راشدی، ص ۳۵۵، سندھی ادبی بورڈ حیدرآباد سندھ ۱۹۵۷ء -

۲۷- تحفۃ الکرام : (جلد سوم)، ص ۲۴۴، مطبع لائبریری دہلوانی -

۲۸- میر علی شیر قانع ٹھٹھوی نے جو قطعہ ”تاریخ“ تکمیل لکھا ہے اس کے اس آخری شعر سے ۵۱۱۸۱ برآمد ہوتے ہیں :

سال بحسبیت چو محمود از خسرد سوال

”اپنک چہ منتخب“ ل ذل آمد مرا ایام (۵۱۱۸۱)

تحفۃ الکرام (جلد سوم)، ص ۲۶۰ -

۲۹- مقالات الشعرا : ۵۱۱۶۹ - ۵۱۱۷۳ کے درمیان مکمل ہوا -

۳۰- مقالات الشعرا : ص ۳۵۶، سندھی ادبی بورڈ حیدرآباد سندھ ۱۹۵۷ء -

۳۱- مائر الکرام : آزاد ہنگرامی، ص ۲۱۸، ”رحلت سید ہست و ہفتم جہادی الاولیٰ ۵۱۱۳۸...“ واضح شد - آرام گاہ ہندو سورت، مطبع مفید عام آگرہ

۱۹۱۰ء -

- ۴۲۔ ریاض (قلمی) : انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں ان کا کلام ملتا ہے ۔
دیکھیے ریاض نمبر لا $\frac{۳۰}{۶۳۵}$ ، ص ۱۰۰ ۔
- ۴۳۔ سرو آزاد : آزاد ہلکراسی ، ص ۲۶۶ ، مطبع دہلی ، عام لاہور ۱۹۱۲ ع ۔
- ۴۴۔ دیوان عزت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی میں صفحہ ۵۶ پر عزت کی ایک تصویر شائع کی گئی ہے ۔ ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۲ ع ۔
- ۴۵۔ تحفہ الکرام : (جلد دوم) مطبع حسینی ، وزیر گنج ، لکھنؤ ۔
- ۴۶۔ تذکرۃ گل رعنا (قلمی) : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۸۳۰ ، غزلوہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۔
- ۴۷۔ گلشن گفتار : مرتبہ سید محمد ، ص ۶۵ - ۶۶ ، مکتبہ ابراہیمیہ حیدر آباد دکن ۱۹۳۰ ع ۔
- ۴۸۔ تحفہ الشعراء : میرزا افضل بیگ خان لاقشال ، مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل ، ص ۱۶ ، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ ع ۔
- ۴۹۔ تذکرۃ بے نظیر : سید عبدالوہاب افتخار ، مرتبہ سید منظور علی ، ص ۹۷ ، جامعہ الہ آباد ۱۹۳۰ ع ۔
- ۵۰۔ گل رعنا (قلمی) : ص ۸۳۰ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۔
- ۵۱۔ چمنستان شعراء : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۳۶۶ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ ع ۔
- ۵۲۔ نکلت الشعراء : ص ۹۸ ، نظامی پریس بدایون ۱۹۲۲ ع ۔
- ۵۳۔ دیوان عزت : ص ۷۹ ، مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۲ ع ۔
- ۵۴۔ ابقی نامہ عزت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ص ۵ و ص ۲۹ ، مطبوعہ نوائے ادب بمبئی ، جولائی ۱۹۶۳ ع ۔
- ۵۵۔ راگ مالا : خطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۔
- ۵۶۔ فہرست خطوطات انجمن ترقی اردو : (جلد اول) ، مرتبہ الفسر صدیقی امرہوی ، ص ۲۵۱ - ۲۵۶ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۵ ع ۔
- ۵۷۔ نکلت الشعراء : ص ۹۸ ، نظامی پریس بدایون ، ۱۹۲۲ ع ۔
- ۵۸۔ دیوان عزت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ص ۳۵ ، ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۲ ع ۔
- ۵۹۔ اہلبآ : ص ۲۷ ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۲۰۰ "عمر گران ماهه" خود را بمقدور دل نثار ویر خود کرده ."
- ص ۲۰۱ "جامع اکثر علوم بود خصوصاً در اعمال سیمیا و صنایع بدایع کمال مهارت داشت ."
- ص ۲۰۲ "در عشقوان شباب حدیثی در مزاج و شوخی در طبیعت به مرتبه تمام بود . معیناً گرفتاری دل و تعلق به خواب شعرش شریک طرح می شد . . . و این هیچ مدان برگز بدستور شعرانی دیگر معنی و فکر برای مضمون نه کرده . در غلبات شوق آن چه به خاطر می رسید به توقف تحریر می نمود ."
- ص ۲۰۶ "شاه ابدالی پشم جادی الاول روز جمعه در سنه سبعین و مائه بعد الاثب از قندهار هندوستان رسیده داخل قلعه شاهجهان آباد گردید و باعالمگیر ثانی ملاقات نمود . . . این مرتبه پنجم است که شاه ابدالی وارد هندوستان گردید . . . و پشم شوال سال سبعین و مائه بعد الاثب مع شاهزاده ها و جان باز خان گکوچیده و عبور کشکا نموده ."
- ص ۳۰۵ "میر محمد عبدالله مخاطب بشریعت الله خان ثم به عبدالله خان چادر مظفر جنگ ثم المحدث الملک میر جمله معظم خان خانقاهان چادر مظفر جنگ ترخان سلطان بن میر محمد ولاء سمرقندی از اعظم امرائے عصر . و رجب قریب بشام در شاهجهان آباد فوت شد . عرض ۶۴ سال و چند ماه ."
- ص ۴۱۹ "بمهد ثواب سیف الله خان در شهر اربعین و مائه و الف از زیارات عتبات عالیات مراجعت نموده به قله ساکن گردید و تاسل و تمهد کرد . . . از چند ماه در گزشت است ."
- ص ۴۲۰ "اکثر در مرتبه حضرات شهدا علیهم التحية و التنا اشتغال دارند . بزبان هندی و فارسی دیوانهای متعدد در مرتبه و بعضی در غزلیات و مناجات دوست کرده . روضه الشهداء را بنظم گشوده . سرعت فکر بخیر می آید است که قریب لک بیت تا این زمان از زبان فصاحت بیان شاه سروده باشد . قبولیت تمام در کلام شاه شایع و

این تخلص بشی حضرات در روپا است - الحق ذات بابرکات ایشان
از بابرکات است -"

"در مطلقات حیثیت خوب بهم رسانیده -"

ص ۳۲۶

"در موسیقی دستگاه عالی داود و از نغمه خوانی گلدوز بلبل را بوجد

ص ۳۲۶

می آرد و در مصوری ثاقب جزاد و در کتب و دوا زبان پندی استاد -"

"بیچ احدی از فضلا و علما نمی توانست که به بحث علم مقابله
ایشان دم زند -"

ص ۳۲۶

"سلامتیه مشرب داود و ریش پروت تراشیده بوضع ولدان
می باشد -"

ص ۳۲۶

"مزاج اوغان میلان ریخته بسیار دارد -"

ص ۳۲۷

"از امالیب کلام شان واضح می گردد که چهره بسیار از
دردمندی دارند -"

ص ۳۲۷



فصل چہارم

ردِ عمل کی تحریک

اسباب ، خصوصیات ، معیار سخن

جد شاہ کا دور سلطنت ۱۱۳۱ھ سے ۱۱۶۱ھ / ۱۷۱۹ء - ۱۷۴۸ء تک رہتا ہے لیکن مزاج کے اعتبار سے اسے ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ نادر شاہ کا حملہ اور دلی کا قتل عام (۱۱۵۱ھ / ۱۷۳۹ء) وہ الم ناکہ واقعہ ہے جو اس معاشرے کے مزاج کو بدل دیتا ہے۔ میر عبدالحی تابان کا یہ شعر غم و غصہ اور دود و کرب کی اسی کیفیت کا اظہار کرتا ہے :

داغ ہے ہاتھ سے نادر کے مرا دل تابان

نہیں مفلور جا چھین لوں تھت طاؤس

نادر شاہ کے حملے سے پہلے یہ معاشرہ رنگِ طرب میں ڈوبا ہوا تھا۔ نادر شاہ کے حملے کے بعد یہ معاشرہ اضطراب و بے ثباتی اور احساسِ فنا کے ساتھ غم و الم میں ڈوب جاتا ہے۔ ظاہر ہے اس مزاج کی ترجاتی فقرہ بازی ، لطیفوں اور ایام گوئی سے نہیں کی جا سکتی تھی۔ اس کے لیے نئے قسم کے رنگِ سخن اور نئی قسم کی زبان کی ضرورت تھی۔ ایسا رنگِ سخن جو اس دور کے باطن سے ہم آہنگ ہو اور اس کے دلِ جذبات و احساسات کی ترجاتی کر سکے۔ تہذیبی و معاشرتی رجحانِ زندگی کی گہرائیوں کے ساتھ بدلتے ہیں اور اپنے فنونِ لطیفہ میں ظاہر ہوتے ہیں۔ جی صورت اس دور میں ہوئی۔ جد شاہ جو چام و دلآرام کا دلدادہ تھا آخر عمر میں قلیروں کی صحبت میں غوصی رہتا تھا اور انہی کے ساتھ بیٹھتا تھا۔ جد شاہ کے مزاج کی یہ تبدیل بدلے ہوئے حالات اور اُن کے اثرات کا منطقی نتیجہ تھی۔ یہ اس کرب کا اظہار تھی جس سے بادشاہ ، رعایا اور اس معاشرے کا ہر فرد دوچار تھا۔ معاشرے کے مزاج میں یہ ایک ایسی بڑی تبدیلی تھی جس کی جڑیں اس کے باطن سے بھونٹ تھیں اور اندر ہی اندر اس کے مذاق ، ہست و ناپست اور ذہنی و فکری رویوں کو تبدیل کر رہی تھی۔ اس کیفیت میں ایام کی شاعری فیثا معاشرے کے لیے قابلِ قبول نہیں ہو سکتی تھی۔

اسی بدلی ہوئی ذہنی کیفیت میں ایہام گوئی کے رواج کا سوزِ غروب ہوئے لگتا ہے۔ نئے رجحاناتِ ذہنی تبدیلیوں کے ساتھ پیدا ہوتے ہیں اور رفتہ رفتہ ان پرانے رجحانات کو نکال باہر کرتے ہیں جو تاریخی دھارے سے الگ ہو جاتے ہیں۔ ایہام گوئی چونکہ نئے رویوں اور ذہنی تبدیلیوں کا ساتھ دینے سے قاصر تھی اس لیے چند سال کے اندر اندر اس کا اثر زائل ہو گیا اور اس کی جگہ نئی شاعری نے لے لی۔ اس نئے رجحان کے پہلے ترجیحاً مرزا مظہر جانجاناں تھے جو ایک طرف فارسی و اردو کے شاعر تھے اور دوسری طرف روحانی سطح پر اس دور میں رشد و ہدایت کا مرکز تھے۔ انہوں نے بدلے ہوئے حالات، نئے ذہنی تقاضوں اور معاشرتی تبدیلیوں کے پیش نظر محسوس کیا کہ ایہام گوئی نہ صرف بے وقت کی راگنی ہے بلکہ اس کے زیر اثر شاعری میں حقیقی دل جذبات کا اظہار بھی نہیں ہو سکتا۔ یہ محسوس کر کے مرزا مظہر نے ایہام گوئی ترک کر دی اور اپنے شاگردوں کو بتایا کہ اب شاعری میں ایہام کے بجائے سچے عاشقانہ جذبات کا اظہار کرنا چاہیے اور عجاز و حقیقت کو ملا کر شاعری میں دل کی بات بیان کرنی چاہیے۔ اسی کے ساتھ انہوں نے فارسی شاعری اور اس کے اسالیب کے اتباع پر زور دیا۔ اگلے دور کے مذاکرِ سخن کو سنوارنے کے لیے فارسی شاعری کا ایک ایسا انتخاب کیا جس میں کم و بیش پانچ سو معروف و غیر معروف شعرا کے ایسے اشعار کا انتخاب تھا جس میں سچے جذبات اور قہرہاتِ عشق کا اظہار کیا گیا تھا۔ مولانا شبلی نے لکھا ہے کہ ”میں نے ثقافتِ دہلی سے سنا ہے کہ مرزا غالب وغیرہ کا خیال تھا کہ ہندوستان میں فارسی شاعری کا مذاق صحیح جو دوبارہ قائم ہوا وہ امن انتخاب (غریبہ جواہر) نے قائم کیا۔“ اس انتخاب نے اس دور کے شعرا کو متاثر کیا اور وہ ایہام کی گرفت سے آزاد ہو کر عشق اور وارداتِ عشق کو موضوعِ سخن بنانے لگے۔ انعام اللہ خاں بکین، مرزا مظہر کے شاگردوں میں پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اس رنگِ سخن کو اپنایا اور جس کی وجہ سے لوجوائی ہی میں ان کی شہرت سارے ہر عظیم میں پھیل گئی۔ فارسی شاعری کے اس اتباع کے ساتھ ہی، ایہام پیدا کرنے کے لیے الفاظِ تازہ کی تلاش میں جو تھیل ہندی الفاظِ اردو شاعری میں داخل ہو گئے تھے، نکال باہر ہونے لگے اور ان کی جگہ فارسی الفاظ و تراکیب لینے لگے۔ مرزا مظہر جانجاناں کی اس اولیت کا اعتراف اس دور کے تذکرہ نویسوں نے بھی کیا ہے۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ :

”مب سے پہلے جس شخص نے طرزِ ایہام گوئی ترک کیا اور رخصت ہو

اردوئے معلیٰ شاہ جہاں آباد کی زبان میں گم آج کل عوام و خواص میں مقبول ہے ، مرزا کیا زبدا العارفین ، قدوة الواسلین جاہلان مرزا مظہر ہیں ۔۔۔ حق تعالیٰ سلامت رکھے ۳۷

شورش نے لکھا ہے کہ :

”سردار دہلی اس سے قبل اشعار ریختہ آبرو اور ولی کے انداز میں کہتے تھے ۔ آج کل جو طریقہ رواج میں ہے آنحضرت (مرزا مظہر) کا جاری کیا ہوا ہے ۔“ ۳۸

علامہ ہمدانی مصنفی نے (جنہوں نے مرزا مظہر سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے) واضح الفاظ میں لکھا ہے کہ :

”میں گوئی کے آغاز میں گم ابھی میر و مرزا وغیرہ گوئی بھی میدان میں نہیں آئے تھے ، ایہام گوہوں کے دور میں جس نے ریختہ کو فارسی کے انداز میں کہا وہ (مظہر) ہیں ۔۔۔ حقیقت یہ ہے کہ قیصر کے خیال میں زبان ریختہ کو اس انداز میں پیش کرنے کے اولین الناس مرزا ہیں ۔ بعد میں دوسروں نے ان کا تتبع کیا ۔“ ۳۹

گم و پیش ۱۱۵۱ / ۱۷۳۱ع کے فوراً بعد ایہام گوئی کے خلاف نئے شعری رجحان کا ، جسے ہم نے ”رد عمل کی تحریک“ کا نام دیا ہے ، آغاز ہوا ۔ اس تحریک کے لائبر اول مرزا مظہر جاہلان تھے ۔ رد عمل کی تحریک کی خاص خاص باتیں یہ تھیں :

(۱) رد عمل کی تحریک کے زیر اثر شعرا نے ایہام گوئی ترک کر دی ۔ نکات الشعرا (۱۱۶۵ / ۱۷۵۲ع) میں میر نے اسے شاعرانہ سبک کی خصوصیت قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ ”اب شعرا اس صنعت کی طرف کم توجہ کرتے ہیں مگر جب نہایت شستگی کے ساتھ بالذہی چائے ۔“ ۴۰

(۲) شاہ جہاں آباد کی اردوئے معلیٰ کو شاعری کی زبان بنایا اور ایہام گوہوں کے زبان و محاورہ کو ، جس پر ولی دکنی کی زبان کا گہرا اثر تھا ، ترک کر دیا ۔

(۳) فارسی کے تازہ گوہوں کی پیروی میں ایسا انداز شاعری اختیار کیا جس سے مجازی و حقیقی عاشقانہ جذبات کا اظہار ہو سکے ۔ ایہام گوئی کا زور ایسے الفاظ کی تلاش پر تھا جن سے دو معنی پیدا کر کے دائر ایہام دی جا سکے ۔ تازہ گوئی میں صفائی و شستگی کے ساتھ

مظہر نے تلاش پر زور دیا گیا۔ میں وہ انداز ہے جس کے بارے میں گردیزی نے لکھا کہ ”ریختہ شاعرانہ اصطلاح میں ایسا شعر ہے جو ملکیت ہندوستان کی زبان اردو کے معلول میں شعر فارسی کے انداز میں لکھا جائے۔“^{۹۱}

(م) اس تحریک کے شعرا نے ایسی فارسی تراکیب استعمال کیں جو زبان ریختہ کے مزاج سے مناسبت رکھتی تھیں۔^{۹۰}

(۵) رد عمل کی تحریک نے زیر اثر فارسی زبان و شاعری کے اثرات بڑھ گئے اور اردو شعرا شعری طور پر فارسی شاعری اور نازہ گوئیوں کی پیروی کرنے لگے۔ احمد علی خان یکتا نے لکھا ہے کہ ”معنی گو قریب الفہم (الفاظ کے ذریعے) اس صفائی و سنجیدگی سے باندھنا کہ سننے والے کو کسی شرح یا لغت کی ضرورت نہ ہو اور قصیدہ، رباعی، غزل، مرثیہ، مثنوی وغیرہ ہر باب میں فارسی والوں کی پیروی کرنا۔ اس کے بانی مرزا چانچالان مظہر ہیں۔“^{۹۱}

رد عمل کی تحریک کا اثر یہ ہوا کہ نئی نسل کے شعرا نے ان نئے شعری رجحانات کو اپنی شاعری کی اساس بنا لیا اور حاتم جیسے شاعر نے اسے جو ابتدا ہی سے اہام گوئیوں کے ساتھ تھے اور ۱۱۱۳ھ / ۱۷۰۰-۱۷۰۱ء میں اپنا دیوان بھی مرتب کر چکے تھے، اسی نئے رنگ و سخن میں شاعری شروع کر دی۔ حاتم کے ”دیوان زادہ“ میں ۱۱۱۵ھ / ۱۷۰۶ء کے تحت جو غزل ملتی ہے اس میں یہ شعر^{۹۲} :

کہتا ہے صاف و شمدہ سخن پسکہ نے تلاش

حاتم کو اس سبب نہیں اہام پر لگا

اس بات کا ثبوت ہے کہ ۱۱۱۵ھ / ۱۷۰۶ء تک اہام کا سکہ نکال باہر ہو چکا تھا۔ ۱۱۱۵ھ میں حاتم بقیں کی زمین میں یہی غزل کہہ چکے تھے جس میں ایام نہیں ہے^{۹۳} جس سے یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ رد عمل کی تحریک کا آغاز ۱۱۱۵ھ / ۱۷۰۶ء کے فوراً بعد ہو گیا تھا۔ شاہ حاتم نے رد عمل کی تحریک کے زیر اثر لیا رنگ۔ سخن اس حد تک اپنایا کہ اپنا ”دیوان قدیم“ مسترد کر دیا اور ۱۱۱۶ھ / ۱۷۰۶-۱۷۰۷ء میں پرانے رنگ اور پرانی زبان کے سارے اشعار نکل کر یا بدل کر اپنا لیا منتخب دیوان ”دیوان زادہ“ کے نام سے مرتب کیا اور اس پر مقدمہ لکھ کر اس دور کے نئے شعری رجحانات اور زبان و بیان کے جدید نکات کو محفوظ کر دیا۔ حاتم نے نئی شاعری کو پھیلانے اور مقبول

بنائے میں ایک اہم مجدد ادا کیا ہے۔ نوجوان شاعروں میں سے انعام اللہ خان یقین وہ پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اسی رنگ میں شاعری کی۔ مرزا مظہر اور ان کے شاگرد یقین، تابان، فردوس، حنین کے علاوہ شاہ حاتم بھی رد عمل کی تحریک کے ممتاز نمائندہ شاعر ہیں۔

رد عمل کی تحریک نے اس دور کی اردو شاعری کو ایہام کی قید سے آزاد کر کے نئے امکانات سے روشناس کیا اور اس کے سامنے وسیع راستے کھول دیے۔ فارسی شاعری کا وہ حصہ، جو ایہام کے رواج کے باعث عدم توجہی کا شکار تھا، اردو شاعری کی دسترس میں آ گیا۔ اسی کے ساتھ فارسی شاعری کے سارے اسالیب، اصناف اور پشت اردو شاعری کے لیے قابل قبول ہو گئے اور ایک پختہ کار زبان کی شاعری اور اس کے تمام موضوعات — تصوف، واردات، عشق، اخلاقیات، خمریات، زندگی و درویشی، حیات و کائنات کے مسائل بھی اس کے تصرف میں آ گئے۔ فارسی آہنگ و لہجہ، اس کی لہجہ اور لے، استعارات و تشبیہات کا رنگ و مزاج، رمزیات و صمدیات، علامات و تلمیحات، بندش و تراکیب اردو شاعری کے خون میں شامل ہونے لگے۔ یہ اتنی بڑی تبدیلی تھی کہ اس نے اردو شاعری کا رخ بدل دیا اور میر، سودا، دود جیسے شاعروں کے لیے راستہ صاف کر دیا۔ رد عمل کی تحریک کے زیر اثر اب شاعری تلاشِ الفاظِ لازہ کے بجائے جذبات و واردات کے فطری و بے ساختہ اظہار کا ذریعہ بن گئی۔ دوسری بڑی تبدیلی شعر کی زبان میں آئی۔ ولی دکنی کی زبان کے بجائے شاہ جہاں آباد کی اردو نے معلق نے لے لی۔ اس دور میں اس کے اصول و قواعد بھی مقرر ہوئے اور نئے شعرا نے انہی اصولوں کی پیروی کی۔ وہ اصول یہ ہیں :

(۱) وضعت میں فارسی کے فعل و حرف مثلاً در، بر، از، او کو استعمال کرنا جائز نہیں، جس کی مثالیں ہمیں روشن علی کے ”عاشور نامہ“ اور بد شاہی دور کے مرثیہ گوہوں اور ناجی وغیرہ کے ہاں ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر (۱) ع ”چمکتی تھی وہ بیل میں گنتاری اس کی ’در‘ دامن“ (ناجی) (۲) ع ”چے آرزوئے ’خواندن‘ یہ‘ مرثیہ صلاح“ (صلاح)۔ رد عمل کی تحریک کے زیر اثر فارسی حرف و فعل کا یہ استعمال بالکل ترک کر دیا گیا۔

(۲) عربی و فارسی کے کثیر الاستعمال و قریب الفہم الفاظ جو شاعری کی زبان میں برتنے پر زور دیا گیا اور ہندوی بھاکا کے الفاظ موافق

کمر دیے گئے ۔

(۳) دیلی اور میرزا بانہند کے عام لہجہ و خاص پسند روزمرہ گو اختیار کرنے پر زور دیا گیا ۔

(۴) تقلید کو شاعری کا عیب شمار کیا گیا ۔ ”دیوان زادہ“ میں یہ عیب گہوں گہوں موجود ہے لیکن بقیہ کی شاعری میں ایک آدمہ مصرع کے علاوہ یہ عیب گہوں نہیں ملے گا ۔

(۵) عربی و فارسی الفاظ کو محتر املہ کے ساتھ لکھنے اور شاعری میں استعمال کرنے پر زور دیا گیا ۔ آبرو کے دور میں عربی و فارسی کے الفاظ کا املہ اسی طرح لکھا جاتا تھا جس طرح وہ بولے جاتے تھے ؛ مثلاً آبرو کے ہاں فارسی عربی الفاظ کے املہ کی یہ صورت تھی :

ع دہں 'رشتا' کہ دالہاں ، کون ہے اسلام میں 'نہیں'

ع آبرو کا جہو جاتا ہے 'میں'

ع جو دل 'نظر' ہو ڈوبا تھا بھنور میں زلف 'امیر' کی

اس دور میں رشتہ ، تسبیح ، عبث ، نظر ، غبر صحیح املہ کے ساتھ لکھے جاتے تھے ۔ اسی طرح صحی کے بجائے صحیح ، بکالہ کے بجائے بکالہ ، دوانہ کے بجائے دیوانہ شاعری کی زبان میں استعمال کیے جاتے تھے ۔

(۶) اب تک ضرورت شاعری کے لیے متحرک لفظ کو ساکن اور ساکن کو متحرک بالادعا کوئی عیب نہیں تھا ۔ اب اس بات پر زور دیا گیا کہ جو لفظ متحرک ہے اُسے متحرک اور جو ساکن ہے اُسے ساکن استعمال کرنا چاہیے ؛ مثلاً اب مرّش کو مرّش ، خرّش کو خرّش بالادعا نادرست قرار پایا ۔ خود مرزا مظہر کے ہاں ابتدائی دور کی شاعری میں یہ صورت ملتی ہے مثلاً :

ع دیکھ کر گل نے کہا تجھ پہ لڑاکت ہے ختم

جہاں ختم کے بجائے ختم بالادعا گیا ہے ۔ رد عمل کی تحریک کے زیر اثر عربی فارسی الفاظ کے غلط تلفظ کو ترک کر دیا گیا ۔

(۷) آبرو اور اس کے معاصرین کے ہاں ولی کے زیر اثر من موہن ، مکہ ، صحت ، لین ، انجھو ، ستمکھ ، اچرج ، درس ، بخت ، ساچن ، چک ، لت ، ہر ، مار ، مواضیرہ قسم کے الفاظ عام طور پر استعمال

ہوتے تھے۔ ردعمل کی تحریک کے زیر اثر یہ الفاظ ترک کر دیے گئے اور ان کی جگہ فارسی کے الفاظ استعمال کیے جانے لگے۔ اسی طرح مثنیٰ، مثنوی، مثنیٰ، سون، کدھر، ادھر، چان، وہاں استعمال کیے جانے لگے۔

(۸) اسی طرح زیر، زبر، بیش کے الفاظ کو قافیہ بنانا یا فارسی قافیے کو ہندی قافیے کے ساتھ بالادنا جیسے ہوا کا قافیہ گھوڑا، سر کا قافیہ دھڑ بالادنا شاعری میں عیب سمجھا جانے لگا۔ خود مرزا مظہر کے ابتدائی دور کی شاعری میں، رواج زمانہ کے مطابق، اس قسم کے قافیے ملتے ہیں؛ مثلاً اس شعر میں ”پکار“ اور ”بھاڑ“ کو قافیہ بنایا گیا ہے:

لہ جانوں صبحم ہادی صبا کیا جا پکار آئی
گمہ غنچہ کا فلر نازک چمن کے بیج بھاڑ آئی (مظہر)
اس دور میں اس طرح کے قافیوں کو ترک کر دیا گیا۔

(۹) ایسے الفاظ جو ہائے ہوز پر ختم ہوتے ہیں ان کو الف سے بدلنا جائز سمجھا گیا؛ مثلاً بندہ کو بندا، پردہ کو پردا، شرمندہ کو شرمندا لکھنا اور شعر میں استعمال کرنا اس لیے درست سمجھا گیا کہ ہائے ہوز کو الف کے ساتھ خواص و عوام سب بولتے ہیں۔

(۱۰) عام بول چال کی زبان اور محاورہ کو شاعری میں استعمال کرنا مستحسن قرار دیا گیا۔ اس رجحان سے (جو پہلے سے موجود تھا) شاعری کی زبان کی جڑیں عام بول چال کی زبان میں بیوست ہو گئیں اور زیادہ گہری ہو گئیں۔ میر کی زبان اور اس کی شاعری کا لہجہ اسی خراج سے اکساب کر کے اردو شاعری میں ایک نئے سدا چار رنگ کا اضافہ کرتا ہے۔

ان تمام رجحانات کے زیر اثر شاعری کے موضوع، مزاج، لہجے اور زبان میں ایسی بنیادی تبدیلیاں آئیں کہ مظہر، یقین، تاہاں، دردمند وغیرہ کی شاعری کا رنگ روپ انہیں گہرائی، آبرو، لابی و فائز کی شاعری کے رنگ روپ سے واضح طور پر مختلف ہو گیا۔ ردعمل کی تحریک کے زیر اثر فکر و خیال اور زبان و بیان کی سطح پر مختلف امکانات کے اتنے سرے ابھر کر سامنے آئے کہ نئے شاعروں کے لیے تخلیق فضا سازگار ہو گئی۔ مظہر، یقین اور حاتم ابھرنے والی نئی نسل کے شعرا کے مقابلے میں آج چھوٹے نظر آتے ہیں لیکن یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے اپنی تخلیق قوتوں اور شعوری عمل سے نئے شعرا کے لیے

راستہ صاف نگر دیا۔ یہ لوگ اردو ادب کی تاریخ میں روایت کی وہ درمیانی کڑی ہیں جن کے بغیر ادب کا عمل ارتقا رک جاتا۔ اس لیے 'ردعمل کی تحریک' کے شعرا کے مطالعے کے بغیر اس دور کی روایت کی تشکیل کے عمل کو بھی نہیں سمجھا جاسکتا۔ اس تحریک کے شعرا نے احساس، جذبے اور خیال کو اپنی شاعری میں ایک ایسی شکل دی کہ نئے شعرا نے اس روایت کو اپنا کر اسے مکمل نگر دیا۔ ردعمل کی تحریک نے تخلیقی سطح پر فارسی اثرات کو عام بول چال کی زبان میں جذب کر کے ایک ایسی صورت دے دی جس سے اردو زبان کے خدوخال متعین ہو گئے۔ وہ لوگ جو کہتے ہیں کہ اردو نے شعوری طور پر ہندی زبان کے اثرات و الفاظ کو خارج کیا، یہ بھول جاتے ہیں کہ جب ایک زبان بولی کی سطح سے ادب سطح پر آتی ہے تو وہ اس غالب زبان سے دل کھول کر استفادہ کرتی ہے جس کی جگہ وہ لے لیتی ہے۔ چوسر کے زمانے میں انگریزی زبان کے ساتھ بھی یہی عمل ہوا تھا اور اس نے بھی غالب فرانسیسی زبان سے نہ صرف دل کھول کر استفادہ کیا تھا بلکہ اس کی روح کو، اس کے اسالیب و اصناف کو پورے طور پر اپنایا تھا۔ اس دور میں یہی صورت فارسی زبان و ادب کی تھی۔ برصغیر کی کوئی زبان اتنی ترقی یافتہ نہیں تھی کہ ایک نئی اہرتی ہوئی زبان اس سے استفادہ کر سکے۔ بھاکا کی شاعری دوہروں اور گہت تک محدود تھی جس کے اثرات لیہام گو، اردو شاعری کے مزاج میں چلے ہی جذب کر چکے تھے۔ اس سے آگے نہ کوئی راستہ تھا اور نہ بدلے ہوئے حالات میں بھاکا شاعری سے تخلیقی ذہنوں کی پاس بیٹھ سکتی تھی۔ اسی لیے ردعمل کی تحریک نے ایک طرف اس دور کی تہذیبی زبان (فارسی) کے ادب کے زیادہ سے زیادہ امکانات کو اپنے اندر جذب کرنے کی شعوری کوشش کی اور دوسری طرف کلی کوچوں اور عوام و خواہش میں بولی جانے والی عام زبان سے بھی اپنا گہرا رشتہ قائم رکھا جس کی وجہ سے اردو زبان اور اس کے ادب میں ایک ایسی توانائی آگئی کہ اردو ادب برعظیم کی سب زبانوں کے ادب سے زیادہ معتبر اور مقبول ہو گیا۔ اس "تحریک" کے زیر اثر عربی فارسی کے وہ الفاظ اپنائے گئے جو استعمال کی غرادر ہر چڑھ کر زبان کا جزو بنت گئے تھے یا تخلیقی سطح پر ابلاغ کو آسان بنارہے تھے۔ مرزا مظہر، شاہ حاتم اور "تحریک" کے دوسرے شعرا نے فارسی زبان کی انہی تراکیب کو قبول کیا جو اردوئے معلیٰ کے مزاج سے ہم آہنگ تھیں اور جن سے کان مالوس تھے۔ قائم نے بھی اس دور کے شعرا کی یہی استیلائی خصوصیت

بتائی ہے :

”ان کا انداز کلام فارسی شاعری کے مطابق ہے۔ چنانچہ تمام شعری صنائع کہہ برائے اساتذہ نے مقرر کیے ہیں ان کے یہاں موجود ہیں اور اکثر فارسی تراکیب کہ اردو نے معلول کے محاورے کے مطابق ہیں کلام میں لائے ہیں۔“ ۱۳۴۱

اس دور کے شعرا نے غنق لسانی ، تہذیبی اور تخلیقی عناصر کو یکجا کر کے ایک اکائی میں بدلنے کی کوشش کی اور زبان کو ایک ایسا لہجہ و آہنگ دیا جس میں نغموں کا گہر دواہن استعمال کے پتھر پر گھس کر دور ہو گیا اور مٹھاس آواز میں شامل ہو گئی۔ یہ بات واضح رہے کہ اردو شاعری کا لہجہ و آہنگ ، لے اور لحن فارسی سے گہری قربت کے باوجود فارسی نہیں ہے اور ساتھ ساتھ وہ ہندوی بھی نہیں ہے بلکہ یہ ایک ایسا نیا لہجہ ، نیا اسلوب اور نیا اظہار ہے جس میں بر عظیم کے تہذیبی مزاج کا ہندوی پن بھی شامل ہے اور فارسی تہذیب کا فارسی پن بھی ، لیکن جو ان دونوں سے الگ اپنی ایک شان اور الفردادیت بھی رکھتا ہے۔ یہی وہ تیسرا کلچر ہے جس میں عرب اور ایرانی و ہندوی کلچر مل کر ایک وحدت بن گئے ہیں۔ اردو زبان و ادب اسی تیسرے کلچر کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس دور کے شاعروں کے یہ چند شعر پڑھیے اور دیکھیے کہ کیا اس اسلوب و لہجہ کو فارسی اسلوب کہا جا سکتا ہے یا پھر اسے پورے طور پر ہندوی کہا جا سکتا ہے ؟

الشی مت کسو کو بیش رنج و انتظار آوے

ہمارا دیکھیے کیا حال ہو جب تک چار آوے (میرزا مظہر)

اودھر لکھ کی تیغ ، ادھر آہ کی سناں

اس کشمکش میں عمر ہاوی بھی گٹھ گئی (میرزا مظہر)

جو بھی آوے تو تک جواںک اپنے دل کی طرف

کہ اس طرف کو ادھر سے بھی وہ گزرے ہے (شاہ حاتم)

ہے تیرا منہ کھلے بالوں میں اس طرح محبوب

کہ جیسے شام میں ہوتا ہے آفتاب غروب (شاہ حاتم)

ہوں دور یہ جی میرا راتوں کو توڑے گھر پر

بھرتا ہے پسڑا جیسے فانوس پسہ پروانہ (بقین)

زنجیر میں بالوں کی پھنس جانے کو کیا کہیے

کیا کلام کیا دل نے ، دیوانے کو کیا کہیے (بقین)

ان اشعار کے لہجے ، آہنگ اور طرز ادا کا تجزیہ کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہاں فارسی و ہندی لہجہ اور فارسی و ہندی الفاظ اس طور پر گھول مل کر ایک جان ہو گئے ہیں کہ ایک لہجہ اور آہنگ وجود میں آ گیا ہے جس میں شائستگی اور مٹھاس بھی ہے ، ذہن کو متاثر کرنے اور احساس و خیال کو تیز کرنے کا ہتھیار بھی ہے ۔ اس دور سے پہلے اردو شاعری میں ، ولی کی شاعری کے باوجود ، جہاں رشتہ نے اپنے آغاز کی تکمیل کی تھی اور آبرو کی غزل کے باوجود ، جس نے اس روایت کو لیا رنگ و اثر دے کر بہت آگے بڑھایا تھا ، اظہارِ بیان کے اکھڑے اکھڑے اور کچھے پن کا احساس ہوتا ہے ۔ اس دور میں دو زبانوں کے کلچر مل کر عبوری دور میں داخل بھی ہوئے ۔ ہیں اور اس سے گزر بھی جاتے ہیں ۔

درِ عدل کی تحریک نے ، لیام کوئی کو ترک کر کے ، جب فارسی شاعری سے رجوع کیا تو تیزی کے ساتھ فارسی روایت کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا ۔ عشق کا مخصوص تصور ، اس کا جذب و کیف ، تصوف کا تصور تسلیم و رضا ، فلسفہ اخلاق ، فنا و بے ثباتی ، خدا ، کائنات اور انسان کے رشتوں کا تصور ، عقل کے مقابلے میں عشق کی فوقیت ، مجاز و حقیقت ، جبر و اختیار اور وحدت الوجود کے تصورات اردو شاعری کی روایت میں شامل ہو گئے ۔ اس طرح اردو شاعری نے ایک طرف تصوف کو موضوعِ سخن بنا کر اس دور کے معاشرے اور فرد سے اپنا رشتہ قائم کر لیا اور دوسری طرف زخمِ خوردہ ، دکھی انسان کے گہرے غم و الم کی ترجمان بھی بن گئی ۔ اس دور کی شاعری میں غم و الم کی جو تیز لہے تھے اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ غم و الم ہی اس دور کے خارج اور باطن میں موجود تھے ۔ اس تحریک کے زیر اثر الباقی تجربات کا اظہار اور دل کی بات شعر کی زبان میں بیان کرنے کا رجحان پھر سے اردو شاعری کے مزاج میں شامل ہو گیا ۔ یہ سب کام خود اتنے بڑے تھے کہ اس دور کے شعرا کے لیے یہ ممکن نہیں تھا کہ وہ اسے اردو شاعری کے مزاج میں شامل بھی کریں اور ساتھ ساتھ بڑی شاعری بھی تخلیق کریں ۔ انہوں نے ایک بڑی زبان (فارسی) کے سرمایہ ادب کو ایک نئی زبان (اردو) کی ادبی و لسانی روایت میں ، اپنے دور کی روح ، اس کے مزاج اور تقاضوں کے ساتھ ، شامل کرنے کا کارنامہ انجام دے کر نئی نسل کے شعرا کے لیے ایک اور ساتھ اور ادھر سے نقش بنا کر پھیلنے کی طرح عسلی کی آمد کی نوید سنائی اور خود تاج

کی چھوٹی میں جا گرے۔ ادھر ان کے بعد کی نسل کے شعرا نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو اسی سانچے میں اذہل کر ایسا تخلیقی عمل کیا کہ اردو شاعری نہ صرف فارسی سے آنکھیں ملانے لگی بلکہ اس کی عشقیہ شاعری بڑی زبانوں کی شاعری کی سطح پر اٹھ آئی۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم اگلے دور کی شاعری کا مطالعہ کریں، ضروری ہے کہ ردعمل کی تحریک کے شعرا کا مطالعہ کر لیا جائے تاکہ معلوم ہو سکے کہ اس دور کی شاعری اور اس کے ادھورے نقوش کی کیا نوعیت تھی اور یہ شاعری اپنے پچھلے دور سے کتنی مختلف اور اگلے دور سے کتنی مماثل تھی؟

حواشی

- ۱۔ سیر المتأخرین : غلام حسین طباطبائی - (جلد سوم) ص ۸۷، نولکشور پریس ۱۸۹۷ ع۔
- ۲۔ مقالات شبلی : جلد پنجم، ص ۱۲۹، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۹۴۶ ع۔
- ۳۔ طبقات الشعرا : مرتبہ نقار احمد فاروقی، ص ۶۱-۶۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ع۔
- ۴۔ تذکرۃ شورش : (دو تذکرے، مرتبہ کلام الدین احمد، جلد دوم) ص ۱۸۰، پشہ ۱۹۶۳ ع۔
- ۵۔ غفر ثریا : غلام ہمدانی مصطفیٰ، مرتبہ عبدالحق، ص ۵۵، النہج ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع۔
- ۶۔ تذکرۃ ہندی : غلام ہمدانی مصطفیٰ، ص ۲۰۳، النہج ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع۔
- ۷۔ لکات الشعرا : ص ۱۸۷، نظامی پریس بدایوں ۱۹۳۲ ع۔
- ۸۔ طبقات الشعرا : ص ۶۱ اور تذکرہ ریختہ گویاں : گردیزی، ص ۴۔
- ۹۔ تذکرۃ ریختہ گویاں : فتح علی حسینی گردیزی، مرتبہ عبدالحق، ص ۴، النہج ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع۔
- ۱۰۔ لکات الشعرا : ص ۱۸۷۔
- ۱۱۔ دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خان عرشی، ص ۷، متن، ہندوستان پریس ۱۹۳۳ ع۔
- ۱۲۔ دیوان زادہ : (المطہ لاہور) مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ص ۸۱، مکتبہ خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ ع۔

۱۳۔ ایضاً : ص ۵۳ ۔

۱۴۔ غزن نکلت : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر افتخار حسن ، ص ۸۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء ۔

اصل آدابسات (فارسی)

ص ۳۳۸-۳۳۹ ”اول کہے کہ طرز ایہام کوئی ترک نموده و ریختہ را در زبان اردوئے معلیٰ شاہ چہاں آباد کہ الحال پسند خاطر عوام و خواص وقت گردیدہ مروج ساختہ زبۃ العارفين ، قنۃ الواصلين . . . چاہان مرزا مظہر متخلص بہ مظہر مردے است . . . حق تعالیٰ سلامتش دارد ۔“

ص ۳۳۹ ”اشعار ریختہ قبل ازین بطور آبرو و ولی مردمان دہلی می گفتند

این طور را کہ الحال مردمان می گویند آنحضرت وواج دادہ ۔“

ص ۳۳۹ ”در ابتدائے شوق شعر کہ ہنوز از میر و سرزا وغیرہ کہے در

عربہ لیاسہ بود در دور ایہام گویان اول کہے کہ شعر ریختہ

بہ تیج فارسی گشتہ است . . . فی الحقیقت نقاش اول زبان ریختہ باین

وئیرہ باستناد فقیر مرزا است بعدہ تتبعی بہ دیگران رسیدہ ۔“

ص ۳۳۹ ”اکنون طبعها مصروف این صنعت گم است مگر بسیار شستگی

ہستہ شود ۔“

ص ۳۵۰ ”ریختہ بتقریب سخن آن شعرے است بزبان اردوئے معلیٰ نکلت۔

ہندوستان بطرز شعر فارسی در موزونیت ۔“

ص ۳۵۰ ”معنی را تقریب القہم بوضعی یا معنا و مناسبت یستی کہ جامع

محتاج شرح و ثلث دم استماع نشود و درگفتن ہر قسم شعر از

قصیدہ و رباعی و غزل و مرثیہ و مثنوی وغیرہ و در ہر باب تیج و

مقلد فارسیان ہون ، بنا گزاشند مرزا جان جان مظہر است ۔“

ص ۳۵۵ ”طرز کلام این با مانا برویہ شعر فارسی است ۔ چنانچہ جمیع

صنائع شعری کہ قرار دادہ اضافۃ اسلاف است بکار می بردند و

اکثرے از ترکیبات فرس کہ موافق محاورہ اردوئے معلیٰ مانوس

گوش می نماید ۔“

ردِ عمل کے شعرا

مظہر جانِ جاں ، یقین وغیرہ

مرزا مظہر (۱۱ رمضان ۱۱۱۰ھ - ۱۰ محرم ۱۱۹۵ھ/۳ مارچ ۱۷۹۹ع - ۷ جنوری ۱۷۸۱ع) ردِ عمل کی تحریک کے قائد تھے۔ جیسے سراج الدین علی خان آرزو نے اپنے دور کی نئی نسل کو فارسی سے ہٹا کر اردو گوئی کی طرف لگایا تھا ، مرزا مظہر نے اپنے دور کی نئی نسل کو کازی گرانہ شاعری (ایہام گوئی) سے ہٹا کر فطری و حقیقی شاعری کی طرف رجوع کرو دیا۔ یہ ایک ایسا کارنامہ ہے جس سے اس تحریک اور خود میرزا مظہر کی تاریخی اہمیت مسلم ہو جاتی ہے۔

مرزا مظہر ، جن کا نام جائے جاں ، تخلص مظہر اور لقب شمس الدین حبیب اللہ تھا ، عوام میں چانچانان کے نام سے مشہور تھے۔ یہ ”چانچان جاں“ ، نام کی وجہ تسمیہ یہ ہے کہ ان کے والد مرزا چانچ جاں (متوفی ۱۱۱۳ھ/ ۱۸-۱۷۱۷ع) ، جو عالم گہری دور میں منصب دار اور فارسی کے شاعر تھے ، ملازمت سے مستعفی ہو کر جب اپنے وطن اکبر آباد واپس آ رہے تھے تو راستے میں ، سرزمینِ مالوہ پر ، ہٹا پیدا ہوا ، جس کا نام اپنے نام کی مناسبت سے ، باپ نے پیار سے چانچ جاں رکھا۔ آزاد بلکراس نے نام کے سلسلے میں ایک اور دلچسپ وضاحت کی ہے کہ ”ان کا نام و تخلص گویا توجانِ اسرار الہی مولانا روم کا عطیہ ہے کہ اب سے پانچ سو سال پہلے ستوی کے دفتر ششم میں یان

ف۔ معنولاتِ مظہریہ : حدِ نعم اللہ بڑاچی ، ص ۶۔ مطبع نظامی کالج کراچی ۱۲۷۱ھ۔

آرزو نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”نام اصل چانچ جاں است۔۔۔ حالا چانچانان شہرت گرفت“ مجمع التفاضل (قلمی) ، خزونہ قوسی عجائب خالہ کراچی ، پاکستان۔ ”مقلدہ دیوانِ فارسی“ میں خود بھی ”چانچانان متخلص بمظہر“ لکھا ہے۔ ص ۲۔ مطبع مصطفائی کالج کراچی ۱۲۷۱ھ۔

فرما گئے ہیں اور بد میں آنے والوں کی انجمن کے لیے ایک نمایاں کمرات بھی
گھر گئے ہیں ، یعنی :

جان اول مظہر درگاہ شد جاہاں خود مظہر اللہ شد^۴
مرزا مظہر جانپاناں کے سالر ولادت کے سلسلے میں اختلاف خود ان کے اپنے
ہاں سے پیدا ہوا ہے ۔ آزاد بلگرامی کو جب اپنے حالات پہنچے تو لکھا کہ :
(الف) ”سنہ ایک ہزار کے بعد دوسری صدی کی پہلی دہائی میں ان کی
ولادت ہوئی“^۵

اپنے دیوان کے مقدمے میں لکھا کہ :
(ب) ”اس وقت کہ ایک ایک سو ستر ہجری اور عمر ساٹھ سال
ہو گئی ہے ۔“^۶ اور یہ بھی لکھا :
(ج) ”اپنی عمر کے مولہویوں سال اس خاکسار کے چہرے پر غبار بیسی
پٹھا ۔“^۷

ایک اور خط میں لکھا :
(د) ”تقریب ایک ہزار ایک سو تیرہ میں پیدا ہوا ۔“^۸
سرو آزاد (حوالہ الف) کے مطابق دوسری صدی کے پہلے عشرے میں ایک
ہزار کے بعد کے معنی یہ ہیں کہ ایک سو دس دوسرے سینکڑے کا پہلا عشرہ
ہے جس میں ان کی پیدائش ہوئی ۔ اس طرح ان کا سال ولادت ۱۱۱۰ھ/۱۶۹۹ع
یا اس سے کچھ پہلے بتا ہے ۔ دیوان مرزا مظہر (حوالہ ب) کے مطابق سالر ولادت
۱۱۱۰ھ/۱۶۹۹ع ہوتا ہے ۔ اسی دیوان کے حوالہ ج کے مطابق سالر ولادت
۱۱۱۳ھ/۱۷۰۱-۲ع اس لیے قرار پاتا ہے کہ ان کے والد کی وفات ۱۱۱۳ھ/
۱۸-۱۷۰۱ع میں ہوئی اور اس وقت ان کی عمر ۱۶ سال تھی جس کی تصدیق ان
کے اپنے خط (حوالہ د) سے ہوتی ہے جس میں واضح الفاظ میں اپنا سالر پیدائش
۱۱۱۳ھ/۱۷۰۱-۲ع لکھا ہے ۔ ”معمولات مظہریہ“ میں لکھا ہے کہ ”ولادت
باسعدت ۱۱۱۱ھ/۱۷۰۰-۱۶۹۹ع میں اور ایک قول کے مطابق ۱۱۱۳ھ/۱۷۰۱-۲ع
میں واقع ہوئی جیسا کہ حضرت نے خود ایک مکتوب میں ظاہر کیا ہے ۔ لیکن
پہلی روایت حساب عقود و رشتہ سالکرہ اور موصوف کے قول کے مطابق ، جو
انہوں نے اپنے عالی شان دیوان کے عنوان میں بیان فرمایا ہے کہ اس وقت
ایک ہزار ایک سو ستر ہجری میں میری عمر ساٹھ سال کی ہے ، زیادہ صحیح
معلوم ہوتی ہے ۔“^۹ اور یہ بھی لکھا ہے کہ ”ماہ رمضان المبارک کی گیارہ تاریخ ،
جمعہ کی رات تھی ۔“^{۱۰} اس حساب سے دیکھا جائے تو جمعہ ۱۱ رمضان المبارک

۱۱۱۰ء میں پڑتا ہے۔ ۱۱۱۱ء میں ۱۱ رمضان کو منگل، ۱۱۱۲ء میں ۱۱ رمضان کو ہفتہ اور ۱۱۱۳ء میں ۱۱ رمضان کو جمعرات کا دن پڑتا ہے۔ ولادت کے سلسلے میں ماری غلط فہمی ان کے اپنے خط اور اپنے فارسی دیوان میں والد کی وفات کے وقت خود اپنی عمر ۱۶ سال بتانے سے پیدا ہوئی ہے جو دوسرے شواہد کی روشنی میں غلط ہو جاتی ہے۔ یہ حساب اتنا صاف ہے کہ مرزا مظہر کی تاریخ ولادت ۱۱ رمضان المبارک شب جمعہ، ۱۱۱۰ء/۴ مارچ ۱۶۹۹ء میں کوئی قابل نہیں ہوتا۔

مرزا مظہر اس دور کی ایک بڑی شخصیت تھے۔ ان میں وہ ماری انسان خویاں موجود تھیں جو اس دور میں کسی ایک ذات میں کہیں نظر نہیں آتیں۔ وہ ”باج نقر و فضیلت و سخن گستری“^{۱۰}، درویش عالم، صاحب کمال، معزز و مکرم بھی تھے اور ایسے خوش تقریر بھی کہ زبان سے باہر ہے۔^{۱۱} علم حدیث و تصوف پر گہری نظر رکھتے تھے۔ ان کے بے شمار مرید اور بیت سے شاکرد تھے۔ شعر ایسے پڑھتے تھے کہ اکثر لوگ ان کی زبان سے شعر سننے کے شوق میں آتے تھے۔^{۱۲} آداب معاشرت، حسن سلوک، مراتب فضل و شعر اور بزرگی و قدرتی میں پکٹائے روزگار تھے۔^{۱۳} خوش قیاس و نازک طبع اور ایسے عالم متبحر کہ ان کا ثانی نہیں تھا۔^{۱۴} فارسی و اردو شاعر کی حیثیت سے ہندوستان سے لے کر دکن تک سارے برعظیم میں مشہور تھے اور ان کے اشعار زبان زد عام تھے۔^{۱۵} ادا فہمی و معنی پروری^{۱۶} اور علم و فضل کے ساتھ پیروی سنت کے ایسے عامل کہ شاہ ولی اللہ نے لکھا ہے کہ :

”شریعت و طریقت کے راستے اور کتاب و سنت کی پیروی میں اس قدر ثابت قدم تھے کہ اس وقت ہلاک مذکور میں ان کی مثال نہیں ملتی۔ شاید مرحومین میں بھی نہ ملے بلکہ زمانے کے ہر حصے میں ایسے عزیز الوجود لوگ کم ہوئے ہیں، اس عہد کا تو ذکر ہی کیا ہے جو فتنہ و فساد سے بھرا ہوا ہے۔“^{۱۷}

وسیع المشرب ایسے کہ وہ ہندوستان کے بت پرستوں کو بھی کافر نہیں سمجھتے تھے۔ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”اعتقادِ تامیخ مستلزم کفر نیست۔“^{۱۸} مرزا کا خیال تھا کہ ہندوؤں کی بت پرستی ”اشراک در الوہیت“ کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ :

”ان کی بت پرستی کی حقیقت یہ ہے کہ بعض ملائکہ بحکم خدا اس دنیا پر تصرف رکھتے ہیں یا بعض کامل روحوں کا، جسم کا تعلق غم ہو جائے

کے بعد بھی ، اس دنیا پر تعصبات باقی ہے ۔ یا بعض ایسے زندہ افراد جو ان کے عقیدے کے مطابق زندہ جاوید ہیں ، مثلاً حضرت علیہ السلام ، ان کی صورت بنا کر ان کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور اس توجہ کی بدولت کچھ مدت اس صاحب صورت کے ساتھ اپنا انتساب قائم کر کے اور اس نسبت کی بنا پر اپنے معاشی اور آخرت کے حوائج کی تکمیل کرتے ہیں ۔ یہ عمل صوفیہ اسلامیہ کے معمولات سے مشابہت رکھتا ہے گھم تصور پر گرتے ہیں اور ایسی باب ہوتے ہیں ۔ فرق یہ ہے کہ شیخ کی ظاہری صورت نہیں بنائے اور یہ بات کفار عرب کے عقیدے سے مناسبت نہیں رکھتی کیونکہ وہ بتوں کو منحصر و مؤثر بالذات سمجھتے ہیں ۔ ۱۹۰۰

مرزا مظہر کی وسیع المشوں اور انداز فکر کا اظہار ان کے ہر عمل سے ہوتا ہے ۔ بد قسم کے نام ایک خط میں برج لال کی بہت تعریف کر کے سفارش کی ہے اور لکھا ہے کہ ”تم کو معلوم ہے کہ ہم نے اس اہتمام سے تم سے کسی کا ذکر نہیں کیا اور ہم کو مبالغہ کی عادت نہیں ۔“ ۲۰۰۰ غور کرنے کی بات یہ ہے کہ وہ شخص جس کا انداز فکر یہ ہو سات محترم کو ، جلوس تعزیم پر ، گیسے لمن طعن کو سکنا ہے اور وہ بھی اتنی دور سے کہ سڑک پر چلتا ہوا جلوس ۵۵ سال کے ایک شائستہ مہذب بوڑھے کی آواز سن کر مشتعل ہو جائے اور پھر لین شخص آئیں اور مرزا صاحب کو نیچے ہلا کر طعنے کی ایک گولی سننے میں یقین کر دیں ۔ ”آبِ حیات“ اور ”گلشن ہند“ میں جو کچھ لکھا ہے وہ حقیقت سے دور ہے ۔ مرزا کی شہادت کا واقعہ دو اصل سیاسی نوعیت کا تھا ۔ انگریزوں کی سفارش پر ، جو حکم کا درجہ رکھتا تھا ، شاہ عالم ثانی نے نجف خاں اصفہانی کو مسند وزارت پر فائز کر دیا اور نجف خاں نے نواب مجد الدولہ عبدالاحد خاں کو قید کر دیا ۔ مرزا مظہر نے ایک خط میں لکھا ہے کہ ”مجد الدولہ کے خلوص کا چرچا خاص و عام میں ہے ۔ خدا نے تعالیٰ جلد ظہور میں لائے ۔“ ۲۱۰۰ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا مظہر ، مجد الدولہ کے حامی تھے جبکہ نجف خاں کے بارے میں ان کی رائے یہ تھی کہ ”اس شہر کے باشندوں میں ، نجف خاں کے آنے کے بعد سے ، بادشاہ سے ظہیر لک سب کا حال آباد ہے ۔“ ۲۲۰۰ مرزا اپنے دور کی ایک محترم اور بااثر شخصیت تھے ۔ روپوں کی بہت بڑی تعداد ان کی مرید تھیں اور دلی میں مرزا کی خالقاہ ان کا سب سے بڑا مرکز تھا ۔ یہ بات نجف خاں کے لیے سیاسی طور پر خطرے کا باعث تھی ۔ پھر اسے یہ بھی

معلوم تھا کہ مرزا اس کے مخالف ہیں۔ نجف خان نے مرزا کو اپنے راستے سے ہٹانے کے لیے پہلے امام باڑوں میں یہ افواہ پھیلوائی کہ مرزا مظہر نے عرم کے جلوس پر لعن طعن کی ہے جس کا ذکر مجلسوں میں ہوتا رہا اور جذبات بھڑکتے رہے۔ پھر اس نے ایک ایرانی کو مرزا صاحب کے قتل پر متعین کیا جس نے چا کر انہیں شہید کر دیا۔ جہاں تک حضرت علیؑ اور امام حسینؑ سے عقیدت کا تعلق ہے، مرزا صاحب کے خطوط اور ان کے اشعار اس بات کے شاہد ہیں کہ وہ ان سے گہری عقیدت رکھتے تھے۔ ”مسلوالات“ میں لکھا ہے کہ مرزا صاحب فرمایا کرتے تھے کہ ”محبت اہل بیت اطہار و تعظیم اصحاب کبار رضی اللہ تعالیٰ عنہم“ نہایت ضروری ہے۔ ۲۳۔ ”مسلوالات مظہریہ“ میں لکھا ہے کہ :

”یہ قصہ ان کی زبان مبارک پر اکثر آتا تھا کہ جس وقت امیرالمومنین حضرت علیؑ کرم اللہ وجہہ زخمی ہوئے، حضرت امام حسن رضی اللہ عنہ کو وصیت فرمائی کہ اگر زندگی باقی ہے تو مواخذہ مجھ پر لازمی ہے ورنہ ہرگز قائل سے تعاصی طلب نہ کریں، اور فقیر اگرچہ آنجناب کے کشتوں سے بھی کمتر ہے، کے صفحہ دل پر نقش ہو گیا ہے کہ اگر خدائے تعالیٰ مجھے شہادت کی دولت سے مشرف کرتا ہے تو میرا کوئی تعاصی نہ لیا جائے۔“ ۲۴۔

ان سب باتوں سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ مرزا صاحب کی شہادت کی وجہ وہ نہیں تھی جس کا ذکر آب حیات اور دوسرے تذکروں نے کیا ہے بلکہ نجف خان اصفہانی نے ایک با اثر مخالف اور روپیہوں کے پیر و مرشد کو اپنے راستے سے ہٹانے کے لیے یہ قتل کرایا تھا۔ تذکرۂ عشق میں لکھا ہے کہ ”تو اب نجف خان پادو کے دور حکومت میں لو اب مرقوم کی لوج کے قتل چوں نے اس تہمت پر کہ وہ تعصب رکھتے ہیں ان کو ہلاک کر دیا۔“ ۲۵۔

مرزا مظہر پر ۷ محرم کو قاتلانہ حملہ ہوا اور ان کی وفات ۱۰ محرم ۱۱۹۵ھ / جنوری ۱۸۸۱ء کو ہوئی۔ قبر الدین منٹ اور قاضی ثناء اللہ ہانی پٹی نے ”عاش حیداً مات شہیداً“ سے تاریخ وفات نکالی۔ سودا نے یہ قطعہ تاریخ وفات لکھا :

مظہر کا ہوا جسو قاتل اک مرتد شوم
اور ان کی ہوئی غیر شہادت کی عوم
تاریخ وفات اوس کی گھٹی بار دی درد
سودا نے کہ ”ہائے جان۔ جاں مظلوم“

جس سے ۱۱۹۹ میں سے 'درد' کی دال کے م نکالنے سے ۱۱۹۵ برآمد ہوتے ہیں۔
میرزا کے اثر و احترام کا اندازہ ان اشعار سے بھی کیا جا سکتا ہے جو ان کے معاصرین اور شاگردوں نے ان کے بارے میں لکھے ہیں :

ہیک رنگ نے تلاش کیا ہے بہت سنا
مظہر سا اس جہاں میں کوئی میرزا نہیں (ہکرنگ)

مجھ سے بہتر کو کیا ہے چون لکھیں حرف آدا
کون پہچانے پائیں بن حضرت مظہر کی قدر (ہفین)

غدیہ سخن میرزا جان۔ جان۔ جان
کہ حکم اس کا ہے لفظ پر رواں

لسب اس کا ہے ذوالجلال۔ سخن
کہ بلند ہیں اس کے سب ارباب۔ فن

گوئی آج اس کے برابر نہیں
وہ سب کچھ ہے الّا بے خبر نہیں (درد مند)

بلند سے ثنا حضرت امجد کی گویا ہو
سلطنت ہے خداوند کی وہ ذات اتم کا (احسن الدین بیان)

اے حزیں شکر کہ ہے مصطفیٰ ارباب جنوں
فیض سے حضرت مظہر کے یہ دیوان میرا (بہد باقر حزیں)

میرزا مظہر جامہاناں نے اپنے دیوان فارسی کے مقدمے میں لکھا ہے کہ
بیس سال کی عمر میں خود کو درویشوں کے دامن سے وابستہ کر لیا اور تیس

سال مدرسہ و خانقاہ کی چاروب کشی کی۔^{۲۶} بی وہ دور ہے جس میں انھوں
نے فارسی و اردو میں شاعری کی۔ میر نے نکلت الشعراء^{۲۷} (۱۱۶۵/۱۷۵۲ع)

میں لکھا ہے کہ "اگرچہ ان کے مراتب بلند کے مقابلے میں شاعری کی گوئی
حیثیت نہیں لیکن کبھی کبھی اس لاحاصل فن کی طرف بھی توجہ فرماتے تھے۔"

قائم نے مخزن نکات^{۲۸} (۱۱۶۸/۵۵-۱۷۵۳ع) میں لکھا ہے کہ "جوانی کے آغاز
میں، جس کا تقاضا ظاہر ہے، شعر و شاعری میں مشغول ہوئے۔ آخر میں اس فکر

سے باز رہے اور فکر و قناعت کے ساتھ سجادۂ طاعت پر زندگی گزار دی۔" اس کے
بعد جیسے جیسے عبادت و ریاضت میں اتھاک اور رشد و ہدایت کا سلسلہ بڑھا شعر و

شاعری کا سلسلہ کم ہوتا گیا اور جب اپنا دیوان فارسی ۱۱۷۰/۵۷-۱۷۵۶ع
میں مرتب کیا تو وہ کم و بیش شاعری ترک کر چکے تھے۔ اس بات کی طرف

اپنے مقدمے میں ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ "جوانی کے زمانے میں عشق و

عاشق کے زیر اثر کہ ان کے خیر میں شامل تھا، شاعری کے پردے میں اپنی دلی کیفیت کا اظہار کیا اور اس قریب سے شاعری میں شہرت پائی اور والا ہستی کی وجہ سے مسودات کے اجزا کو جمع کرنے اور کلیات کے مواد کو یکجا کرنے کی طرف کئی توجہ نہیں کی۔ (زیادہ تر سرمایہ "کلام ضائع ہو گیا۔ جو باق رہا اس کے نقل کرنے میں ارباب نقل و روایت نے نمایاں تصرف کر کے غلط نسخوں کو رواج دیا۔ ۱۹۶۰ء لیکن اس کے بعد بھی کبھی کبھی "لڑے واردات سے جس کا بہت ہی کم اتفاق ہوتا ہے ۲۰۰۰ شعر گننے لگے۔

مرزا کی تصانیف یہ ہیں :

(۱) دیوان فارسی : مرزا نے اپنا پہلا فارسی دیوان ۱۱۵۰ھ/۳۸-۱۷۳۷ع میں مرتب کیا تھا لیکن ارباب نقل و روایت کے نمایاں تصرف کی وجہ سے اس کے غلط نسخے رائج ہو گئے تھے۔ اس دیوان پر مرزا نے مقدمہ بھی لکھا تھا۔ اس دیوان کے بارے میں مرزا نے لکھا ہے کہ "اس سے یہی حال نیک ایک عزیز نے قیر کے تھوڑے سے اشعار جمع کر کے اس غرض سے پیش کیے تھے کہ قیر اس کا مقدمہ لکھ دے۔ میں نے چند سطریں لکھ دی تھیں لیکن اب ان کو معتبر خیال نہیں کرتا کیونکہ وہ مطالب اس عبارت کے ضمن میں آ گئے ہیں۔ ۳۱۷

۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ع میں انھوں نے اپنا فارسی دیوان از سر نو مرتب کیا اور غور و فکر و تصحیح کے بعد یس ہزار اشعار میں سے قریب ایک ہزار اشعار اس میں شامل کیے اور وہ بھی بے ترتیب و دہیف۔ مرزا مظہر بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے۔ عشق ان کے فکر و احساس کا مرکزی نقطہ تھا۔ فارسی کلام کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں فکر و بیان دونوں میں ایک ایسی شائستگی اور لطافت پائی جاتی ہے کہ ان کے اشعار دل کو لگتے ہیں۔ یہی وہ رنگِ سخن ہے جسے انھوں نے اردو میں رواج دیا اور جذباتِ عشق اور وارداتِ قلبی کے اظہار سے اردو شاعری کا رخ بدل دیا۔

(۲) خرمیہ جواہر : مرزا مظہر نے ایامِ شباب میں فارسی اصناف کے دواوین سے اپنے پسندیدہ اشعار کا ایک انتخاب تیار کیا تھا جسے وہ اپنے مطالعے میں رکھتے تھے۔ گویا یہ انتخاب ان کے لیے شاعری کے نصب العین کا درجہ رکھتا تھا۔ اس میں کم و بیش سو معروف و غیر معروف فارسی شاعروں کے کلام کا انتخاب شامل ہے۔ اس انتخاب کے بارے میں مولانا شبلی نے لکھا ہے کہ "مرزا غالب وغیرہ کا خیال تھا کہ ہندوستان میں فارسی شاعری کا مذاقِ صحیح جو دوبارہ قائم ہوا، وہ اس انتخاب نے قائم کیا۔ ۳۲۱

اس انتخاب نے اس دور کی اردو شاعری کو متاثر کر کے اس کا رخ بدل دیا ۔

(۴) مکالمہ لٹر (فارسی) : مرزا مظہر کے سارے خطوط فارسی میں ہیں ۔ ان خطوط کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ رواج زمانہ کے برخلاف یہ سیدھی سادی عبارت میں لکھے گئے ہیں ۔ مرزا سے پہلے خط لکھنے کا یہ طریقہ نہیں تھا ۔ ان خطوط میں بات چیت کا سا وہی انداز ہے جو انکی سدی میں مرزا غالب نے اپنے خطوط میں اختیار کیا ۔ ان خطوط میں مرزا نے شریعت و طریقت ، سلوک و تصوف کے مسائل و نکات کو دل نشیں انداز میں بیان کیا ہے ۔ مرزا صاحب کے خطوط کا سب سے پہلا مجموعہ ”مقامات مظہری“ کے نام سے ان کے ایک مرید غلام علی نے مرتب کیا تھا ۔ اس میں بیس خطوط شامل تھے ۔ دوسرا مجموعہ ”کلمات طہیات“ کے نام سے شائع ہوا جس میں ۸۸ خطوط شامل تھے ۔ ۱۹۶۶ء میں ڈاکٹر خلیق الہم نے ان کے خطوط کو اردو میں ترجمہ کر کے شائع کیا ۔ ۴۴ اس مجموعے میں ۹۱ خطوط ہیں ۔ اس میں وہ دو نئے خط بھی شامل ہیں جو ”رقعات کریمت سعادت شمس الدین حبیب اللہ مرزا چاچا ناں مظہر شہید رضی اللہ عنہ“ کے عنوان سے مطبع الاخبار کول سے شائع ہونے والے مجموعے میں شامل تھے ۔ ان خطوط کے مطالعے سے مرزا صاحب کی زندگی ، خاندان ، مصروفیات ، نقطہ نظر ، ذات معاملات ، علم و فضل ، وسیع الشری اور ان کی فکر کے مثبت پہلو سامنے آتے ہیں ۔

(۵) اردو کلام : مرزا نے کوئی اردو دیوان ۴۳ یادگار نہیں چھوڑا ۔ ان کا جو کچھ اردو کلام ہے وہ مختلف تذکروں میں ملتا ہے جسے عبدالرزاق ترمذی نے یکجا کر دیا ہے ۔ ان اشعار کی تعداد ۱۴۴ ہے ۔ ۴۵ خان آرزو نے لکھا ہے کہ ”پہلے کبھی کبھی بطریق خامہ رختہ میں ، جو ہندی و فارسی کا آمیختہ ہے ، شعر کہتے تھے ۔ اب اپنے میلار خاطر کے خلاف جان کر ترک کر دیا ہے ۔ اپنے بعض شاگردوں کی بہت تربیت کی ۔“ ۴۶ مرزا کی اہمیت اردو شاعری کی حیثیت سے اتنی نہیں ہے جتنی ان اثرات کی وجہ سے ہے جو انہوں نے اس دور کی شاعری پر ڈالے ۔ مرزا کے ان اثرات کے تین پہلو ہیں :

(الف) مرزا مظہر نے اردو شاعری کا رخ ایہام گوئی کی طرف سے بھیر کر نظری عشقیہ شاعری کی طرف مگردیا اور واردات قلبیہ اور تجربیات پر نئی شاعری کی بنیاد رکھی ۔

(ب) انہوں نے زبان میں شائستگی و صفائی اور بیان میں جوش و جلالت کے رجحان کو آگے بڑھایا ۔ فارسی شاعری کی روایات و علامات ،

بندش و تراکیب کو شاہجہان آباد کی اردوئے معلّیٰ کے ساتھ ملا کر اسے ایک نیا پہنک دیا ۔

(ج) انھوں نے اس نئے رنگ سخن کے مطابق اپنے شاگردوں کی تربیت کی ، ان کے کلام کی اصلاح کی اور اس رنگ کلام کو پھیلانے اور نئے شعرا میں مقبول بنانے میں اہم حصہ لیا ۔ اس لیے معین نے انہیں نقاشِ اول کہا ہے ۔ مرزا کی یہ تاریخ ساڑ ادھ اہمیت ہے ۔ مرزا کے اردو کلام میں دو طرح کے اشعار ملتے ہیں ۔ ایک وہ اشعار جن پر دور آبرو کی زبان کا اثر ہے اور جن میں ایہام برتا گیا ہے ۔ یہ اشعار تعداد میں کم ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ مرزا کے بالکل ابتدائی دور سے تعلق رکھتے ہیں ۔ دوسرے وہ اشعار جن میں ، اپنی فارسی شاعری کی طرح ، عشقہ واردات اور جذبات و احساسات کو موضوع شاعری بنایا ہے اور جن میں وہ شاعری ہے جس نے نئی نسل کے شعرا کو راستہ دکھا کر فارسی شاعری کا سارا خزانہ ان کے سامنے کھول دیا ۔ اسی رجحان کے زیر اثر فارسی اشعار کے اردو ترجمے ہوئے ، فارسی تراکیب و بندش نے شعر کے حسنِ بیان کو نکھارا اور دل کی بات زبان پر لانے کا رجحان پیدا ہوا ۔ شاعری ، مرزا کے زیر اثر ، محض لفظوں کا گورکھ دھندا

ف۔ عبدالرزاق قریشی (مرزا مظہر جانپاناں اور ان کا کلام ، ص ۲۹۱ - ۳۴۰ - ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۱ء) نے غنث لذکروں سے جو اشعار جمع کیے ہیں ان میں کئی اشعار ، خصوصاً ایہام کے اشعار ، نہ صرف مشکوک ہیں بلکہ دوسرے شعرا کے دواوین میں بھی ملتے ہیں ۔ مثلاً یہ شعر ۹۵ جو مرزا کے کلام میں شامل کیا گیا ہے :

گہیو ہر کے سین تہکو گنو دہانی

گپ لگ رہے کا لہر آک مل مرے کسان

آبرو کے مطبوعہ دیوان مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن میں صفحہ ۲۱۴ پر اس طرح ملتا ہے :

گہیو ہر کے میں تہو گنو لہو دہانی

گپ لگ رہے کا پھڑا لک آ مل اے گسان

اسی طرح جامع مسجد بمبئی کی ریاض کے اشعار کو ، جسے مولوی یوسف کھٹکھٹے نے کتب خانے کی فہرست بناتے ہوئے ”مجموعہ اشعار مظہر“ بنا دیا ہے ، عبدالرزاق قریشی نے مظہر سے منسوب کر کے غلطی کی ہے ۔ ان اشعار میں بہت سے ایسے ہیں جو آبرو ، ناجی اور دوسرے ایہام گوہوں کے کلام میں ملتے ہیں ۔ (ج - ج)

نہیں رہی۔ اب اس کا لطف، پہلی بوجھنے سے زیادہ، جذبہ و احساس کی ترجمانی سے پیدا ہونے لگا۔ مرزا کے اشعار میں اسی لیے ایک ایسی دلکشی ہے جو پڑھنے والے کے دل کو لگتی ہے۔ مرزا کے ہاں یوں محسوس ہوتا ہے کہ اشعار دل کے نہاں خانے سے نکل رہے ہیں اور اسی لیے دل میں اثر رہے ہیں۔ ان کے اشعار گویا بڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اردو زبان ایک نئے عالمی میں نکل رہی ہے۔ بیان اثر آفرینی کے لئے کر سیکھ رہا ہے اور لہجے کے ذریعے لطافت و شائستگی کے لئے تہیور پیدا ہو رہے ہیں۔ مرزا کے ہاں جو کچھ محسوس کیا جا رہا ہے، جن تہربات سے واسطہ پڑ رہا ہے اور شاعر کی ذات احساس کی جن پیچیدگیوں سے گزر رہی ہے، الہی شعر کا جامہ پہنایا جا رہا ہے۔ مرزا کی شاعری دیکھ کر یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اب لیا طرز سخن ایک سہل زبان کا طرز سخن بن رہا ہے۔ ایہام گوہوں کی شاعری کے بعد مرزا مظہر کی شاعری بڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاہی ہند میں اردو شاعری پہلی دفعہ سچ بول رہی ہے۔ اس تخلیقی عمل میں مرزا کی شخصیت کا بڑا ہاتھ ہے۔ مرزا کا ظاہر و باطن یکساں تھا۔ وہ زمانے سے لڑنے اور اپنے طرز عمل سے اے ٹھکرائے کی پوری قوت رکھتے تھے۔ اسی حوصلے، ذہنی دہانت داری کے اسی احساس، مزاج کی لطافت و پاکیزگی اور فارسی شاعری کے معیار و مذاق سے اپنی شاعری کو بنائے سنوارنے کے اسی رجحان نے ان کی شاعری میں وہ رنگ بھر دیا کہ ان کی شاعری بھی، ان کی شخصیت کی طرح، ایک نمونہ بن گئی جس پر دیکھنے ہی دیکھتے اردو غزل نے اپنی عظیم الشان عمارت تعمیر کی۔ یہ چند شعر دیکھیے :

خدا کے واسطے اس گویا لہ ٹوکو
 یہی ایک شہر میں قاتل رہا ہے
 یہ دل کب عشق کے قابل رہا ہے
 کہاں اس گویا دماغ و دل رہا ہے
 ہمارا آئی کھل آئے باغ بلبل بھول کر بیٹھی
 دوانوں کو گھو اس وقت کر لیویں علاج اپنا
 گرچہ الطاف کے قابل یہ دل زار نہ تھا
 اس قدر جوڑ و جفا کا بھی سزاوار نہ تھا
 ہم نے کی ہے توبہ اور دھرمیں بچائی ہے ہمار
 ہائے بس چلتا نہیں گیا منت جاتی ہے ہمار

اودھر لگہ کی تیغ ادھر آہ کی مناب
اس کشمکش میں عمر باری بھی محٹ گئی
انہی مت کسو کے بھی رخ و انظار آوے
ہزارا دیکھیں کیا حال ہو جب تک ہمار آوے

انہام گویوں کے اشعار بڑھ کر جب ہم ہم اشعار پڑھتے ہیں تو ہمیں لہندی
ہوا کے جھونکے کا احساس ہوتا ہے۔ ان میں نہ تصنع ہے اور نہ لفظوں کے
ذریعے معنی پیدا کرنے کی مصنوعی کوشش۔ یہ اشعار ابک نئے اسکن کو
برونے کار لا رہے ہیں اور یہی مرزا کی انفرادیت ہے۔

مرزا مظہر جانجاناں کی شاعری میں عشقیہ شاعری کے نقوش ابھرتے ہیں۔
ان کے ہاں عشق ساری کائنات پر حاوی ہے۔ ساری زندگی کے سرچشمے اسی سے
بھونٹتے ہیں اسی لیے مرزا کے فکر و احساس میں تبدل سے پیدا ہونے والی خوش مذاق
پیدا ہو جاتی ہے۔ یہی عشق ان کے ہاں وسیع المشری اور المالیات کا بلند
تصور پیدا کرتا ہے جہاں دیر و حرم، شیخ و برہمن ایک ہو جاتے ہیں۔ اسی
عشق نے ان کے ہاں ایک کسک اور ایک آج پیدا کی ہے۔ مرزا کے والد نے
مشورہ دیا تھا کہ ”جو شخص داغ (عشق) سے چل نہیں جاتا اس کی طبیعت
کے غم و غشاہک نہیں جلتے اور وہ پاک نہیں ہوتا۔“ اسی لیے ان کے ہاں
غم بھی لہندا ہو کر آتا ہے۔ عشق کی گرمی اگر جلاتی ہے تو جلا کر پاک
بھی کر دیتی ہے۔ مرزا کا سوز و گداز رونے رلانے والا نہیں بلکہ نشاط انگیز
ہے۔ ذرا ان اشعار کے لہجے اور قبور کو دیکھیں جن میں عاشق کا چہرہ،
عشق کی آگ میں چلنے کے باوجود، روشن اور کھلتا ہوا دکھائی دیتا ہے :

اس کے دل میں کبھی تاثیر نہ کی
اے محبت اے کیا گمشدے ہیں
خدا کو اب لہجے سولیا آئے دل
ہیں تک بھی ہماری زلسدگئی
اگر ملیے تو خفت ہے وگر دوزی قیامت ہے
عرض نازک دماغوں کو محبت سخت آت ہے

یہی لہجہ ان کی فارسی شاعری میں زبان و بیان کی طویل و پختہ روایت کے
سبب زیادہ لکھ کر سامنے آتا ہے :

بنا گردلہ خوش رسمے بنوں و خاک غلطلین
خدا رحمت کند این عاشقان را پاک طہنت را

ہزار عمر نڈائے دمی کہ مہ از شوق
 بچاک و خون طہم و گوئی از برائے منست
 بسکام تسلیخ گرداند خدا شیرینی' عم را
 فروشم گرز بیلردی بشادی شوق ماسم را

یہاں لہجے اور مزاج میں ایک اطمینان کا احساس ہوتا ہے۔ فریاد ماسمی رنگ پیدا نہیں کرتی بلکہ ”ریخِ دلہا کا تحمل کیجیے“ کا سا لہجہ و انداز پیدا کرتی ہے۔ مہرزا کے ہاں عشق و بالہر جان بن کر خوف زدہ نہیں گرتا بلکہ زندگی بسر کرنے کا حوصلہ پیدا کرتا ہے جس سے انداز فکر و نظر میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔ شخصیت میں ٹھہراؤ پیدا ہوتا ہے اور انسان حیات و کائنات سے مل کر ایک جان ہو جاتا ہے۔

مرزا کو لفظوں کے برائے اور ان کی مدد سے اپنی بات کہنے کا اچھا سلیقہ ہے۔ وہ اپنی شاعری میں ایک ایسا لہجہ و طرز پیدا کرتے ہیں جس سے ایک طرف شکستگی سی پیدا ہو جاتی ہے اور دوسری طرف احساس و جذبہ کی مختلف سطحوں کا باریک لہجہ سامنے آکر اثر کو دو چند کر دیتا ہے۔ مرزا تکرار سے لطف اور جزئیات سے وحدت اثر پیدا کرنا جانتے ہیں۔ یہ انداز فارسی شعرا نے بھی اختیار کیا ہے۔ آبرو نے بھی استعمال کیا ہے۔ حاتم کے ہاں بھی ملتا ہے لیکن مرزا کا یہ خاص رنگ ہے اور ایہام گوئی کے دور میں اور خود مرزا کے دور میں بھی اکثر شاعروں نے مرزا کی ہی زمین میں ایسی غزلیں کہی ہیں۔ مثلاً یہ محزل دیکھئے :

ہارے ہاتھ سے یہ دل بھی بھاگا لے کے جاں اپنا
 ہم اس کو جانتے تھے دوست اپنا مہرہاں اپنا
 یہ حسرت رہ گئی کیا کیا مڑوں سے زندگی کرتے
 اگر ہوتا چمن اپنا ، گل اپنا ، باغبان اپنا
 گوئی آزدہ کرتا ہے سجن اسے کو ، ہے ظالم
 یہ دولت شہواں اپنا ، مظهر اپنا ، جانِ جان اپنا
 نہیں پایا مرے روئے کوں اور فریاد کوں ہادل
 برس دیکھا ، جھڑی کوں پالندہ دیکھا ، کڑکڑا دیکھا
 سجن کسی کسی مزہ سے آج دیکھا ہم طرف یارو
 اشارا گھر سے دیکھا ، ہنس کے دیکھا ، مسکرا دیکھا

کبھی ملتا نہیں میرا پیلا کیا کروں مظهر
لعلی ہو کے دیکھا ، پاؤں پڑ دیکھا ، منا دیکھا

یاں لکھرا ، احساس و جذبہ کی غیر واضح سطح کو واضح کر کے ، ایک صفت بن جاتی ہے ۔ مرزا کے رنگِ سخن کو دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ ول کی غزل ایک نیا چولا بدل رہی ہے ۔ محبوب سنگدل ہے لیکن صرف سنگدل کہنے سے محبوب کی محبوبیت پر حرف آتا ہے ۔ وہ سنگدل تو ہے لیکن صرف سنگدل بھی تو نہیں ہے ۔ وہ تو محبوب ہے ۔ اس کی ہزار ادائیں اور ہر ادا کے ازلو چلو ہیں ۔ پھر محبوبیت اور سنگدلی کے ساتھ محبوب کی تصویر کیسے اُجاگر ہو ؟ میرزا نے صرف ایک مصرع سے یہ کام کر دکھایا ہے :

ع سنگدل باز نرم نکمے سا

مرزا کی غزلوں میں ، اس زمانے کے لحاظ سے ، زبان صاف ، مدہل منجھی اور لکھری ستھری استعمال ہوتی ہے ۔ یہ زبان آہو کی زبان سے بہت آگے بڑھ جاتی ہے ۔ اپنے زمانے میں مرزا کی فصاحت و زبان دانی ایک مشہور بات تھی جس سے اس دور کے لوگ متاثر تھے ۔ یکتا نے لکھا ہے کہ ”بعض لوگ محاورات اُردو کی موجودہ پاکیزگی و درستی کو مرزا جاتھان مظهر سے منسوب کرتے ہیں“ ۳۸۷ ان کے ہاں ایسے الفاظ بھی استعمال ہوئے ہیں جو اسی صدی میں متروک ہو چاتے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور میں خود اُردو زبان میں اتنی تیزی سے تبدیلی آتی ہے کہ ایک شاعر کے ابتدائی کلام اور آخری دور کے کلام میں نمایاں فرق دکھائی دیتا ہے ۔ حاتم کا دیوانِ قدیم اور دیوانِ زادہ کی زبان کا فرق اس کا واضح ثبوت ہے ۔ زندہ زبانوں میں تبدیلی کا یہ عمل جاری رہتا ہے ۔ یہ نہ ہو تو الفاظ روڑے پتھر بن جائیں اور فکر و خیال کا ارتقا ، زندگی میں نئے معنی کی تلاش اور روایت میں تبدیلی و الحراف کا عمل ہی رک جائے ۔ مرزا کی حیثیت نقاشِ اول کی ہے ۔ اُنھوں نے جو کچھ کیا نئی نسل نے اسی پر اضافہ کیا ۔ آج جو ہم کہیں گے ، کل اسی پر دوسرے اضافہ کریں گے ۔ مرزا نے اُردو میں جو کچھ کیا وہ مقدار کے اعتبار سے بہت کم ہے لیکن روایت اور مذاقِ سخن میں معنی خیز تبدیلی کا رجحان پیدا کرنے کی وجہ سے ان کی اہمیت تاریخ میں ہمیشہ قائم رہے گی ۔ مرزا مظهر جاتھانان کو اسی وجہ سے ”رشتہ گو فارسی طرز میں کہنے کا ہانی“ ۳۹۱ کہا جاتا ہے ۔ یہی رنگِ سخن و واضح شکل میں مرزا کے شاگرد امام اللہ خان پٹین کے ہاں اُجاگر ہوتا ہے ۔

امام اللہ خان پٹین (م ۱۱۶۹/۵۶ - ۱۲۵۵ع) وہ پہلے شخص ہیں جنہوں

نے نئی شاعری کے رجحانات کو اردو شاعری میں اس طور پر برتا کہ دوسرے شعرا کو اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا مستقل اسی رنگِ سخن میں نظر آنے لگا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ:

”ایہام گوئیوں کے دور میں جس شخص نے صاف و پاکیزہ رشتہ کہا وہ بہ جوان تھا۔ اس کے بعد دوسروں نے اس کی پیروی کی جیسا کہ وہ خود کہتا ہے :

حق کو یقین کے بارو برباد مت دو آخر

طرزیں سخن کے اس کی تم نے اڑائیں ہیں۔“

مصحفی نے یقین کی اولیت کے سلسلے میں دو باتیں کہی ہیں :

(۱) یہ کہ ایہام گوئی کے دور میں ، ایہام سے بے کر ، جس شخص نے شستہ و رفتہ غزلیں کہیں وہ یقین ہیں ۔

(۲) یہ کہ یقین کے قبیح میں پھر دوسروں نے اس رنگِ سخن کو اختیار کیا۔ یقین نے اپنے شعر میں بھی طرزِ سخن کی اسی اولیت کی طرف اشارہ کیا ہے ۔

یقین نے لوجوانی میں شاعری شروع کی جس کا ثبوت یہ ہے کہ شاہ حاتم نے یقین کی زمین میں جو غزلیں کہی ہیں ان میں سب سے پہلی غزل ۱۱۵۲ء کی ہے ۔ دوسری ۱۱۵۳ء کی ہے اور باقی چار غزلیں ۱۱۵۵ء ، ۱۱۵۷ء ، ۱۱۶۰ء ، ۱۱۶۱ء کی ہیں ۔ ۱۱۵۲ء/۲۰ - ۱۷۳۹ع یا اس سے کچھ پہلے کی وہ غزل ، جس کی زمین میں شاہ حاتم نے اپنی غزل کہی تھی ، یہ ہے :

چھٹے اس زندگی کی قید سے اور داد کو پہنچے

وصیت ہے ہمارا خوب جیسا جلاؤ گے کو پہنچے

نہ نکلا کام کچھ اس صبر سے اب قالہ کرتا ہوں

مری فریاد ہی شاہد مری فریاد گلو پہنچے ۔

ہمیں اس غم کے ہاتھوں زندگانی خوش تھی آئی

گوئی پسداد گر بسا رب ، ہماری داد کو پہنچے

ہمار آئی ہے جب سے ، تب سے رگہ میں تھم نہیں سکتا

دعا اس دشتِ خون کی نشتر نصیاد گلو پہنچے

یقینِ قلید میں سزا بت ہشک پتھر پہ آ بس کڑ

یہ ممکن ہی نہیں پھر سزا پسداد کو پہنچے ۔“

اس غزل کو اس دور کی شاعری کے دو زبان رنگہ گرو دیکھتے تو یہ طرز

اور فکر دونوں اعتبار سے بالکل مختلف قسم کی شاعری معلوم ہوگی۔ اس میں نادر شاہ کے حملے اور قتل عام کا کرب ناک فائر چھپا ہوا ہے۔ اس میں ایہام یا ولگ ایہام، دلر عاشق کی طرح، تلاشی کرتے سے بھی نہیں ملے گا۔ لیکن ذرا ٹھہریے! اس مختلف طرز سخن کو سمجھنے کے لیے ہم اس دور کے دو بڑے اثرات — ولی دکنی اور آبرو کے دو دو تین تین شعر پڑھتے چلیں تاکہ اس فرق کو محسوس کر سکیں :

کنار فرنگ کوں دیا ہے تیرہ زلف نے درس کاتری کا

(ولی دکنی)

ہوا ہے دل سرا مشتاق تیرہ چشم خرابی کا

(ولی دکنی)

غریباتی اہر آیا ہے شاید دلت خرابی کا

شکار السداؤ دل و و من ہرے ہے

(ولی دکنی)

لسف جس شوخ کا جادو نیت ہے

جانے کون عاشق میں غوازی بڑا کسب ہے

(آبرو)

چاہے گم بھلا جھونکے جو دل کا ہونے والا

شمیر کھینچ جب گم چلا ہوا ہوس کی اور

(آبرو)

تب چھوڑ آبرو کوں گلی میں شک گیا

لاکھ معشوق نے بے ذرم ہیں چمکتے گھڑے

(آبرو)

آبرو چا کر کنوئیں میں گرے ان سب کوں نہ چاہ

ہمیں کی غزل میں فارسی غزل کا اثر اور شاعر کا ذاتی تجربہ اب تک نیا ولگ پیدا

کر رہا ہے۔ زبان کی سطح پر بھی ہمیں کی غزل شستہ و راتہ ہے۔ اس میں زبان

کا جدید روپ دلی کی زبان اور اس کے معاشرے سے ابھرا ہے اور اسی لیے آج کی

زبان سے قریب تر ہے جب کہ ولی اور آبرو کی زبان قدیم معلوم ہوتی ہے۔ ہمیں

کی غزل میں لفظوں کا جاؤ، معنی و احساس کے ساتھ لفظوں کا باہمی ربط اور

اس تخلیقی عمل سے بننے والا لہجہ، وہ طرز سخن ہے جو ۱۱۵۰ء میں ایک بالکل

نئی چیز ہے۔ یہ غزل ولی اور آبرو کی روایت سے وابستہ ہوتے ہوئے بھی اب تک

الگ سی غزل ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ ہمیں کے ہاں اُردو شاعری ولی

کی زبان سے آزاد ہو گئی ہے۔ ایہاں شاعری ہمیں مزہ دیتی ہے لیکن یہ شاعری

ہمیں متاثر کرتی ہے۔ ہمارے جذبات کی ترجمانی کرتی ہے۔ نادر شاہ کے حملے

کے بعد، بدلے ہوئے تہذیبی ماحول میں، جب اس قسم کا کلام نوجوان ہمیں کے

منہ سے اہل ذوق نے سنا ہوگا تو ان کو ہمیں نہ آیا ہوگا کہ یہ اس نوجوان کا

کلام ہے ۔ مرزا مظہر جانجالی اس نوجوان شاعر کے استاد تھے اس لیے یہ ایک فطری رد عمل تھا کہ لوگ شک میں مبتلا ہو کر کہیں کہ یہ کلام نوجوان یقین کا نہیں بلکہ مرزا مظہر کا ہے ۔ دوسری طرف کلام کی مقبولیت نے خود یقین میں اعتماد کے ساتھ احساس انتظار بھی پیدا کر دیا تھا اور وہ بھری محفلوں میں یہ کہہ رہے تھے :

یقین نا تھیں حق سے شعر کے میدان کا رسم ہے ۔
مقابل آج اس کے کون آسکتا ہے ، کیا قدرت
یقین کی گفتگو کے لطف کو ، باللہ کتب کوئی
بغیر از حضرت استاد مرزا جان جان سمجھے
اور ساتھ ساتھ ایہام گوئیوں پر بھی چوٹ کر رہے تھے :
شاعری ہے لفظ و معنی سے تری لیکن یقین
کون سمجھے یہاں جو ہے ایہام مضمون کا تلاشی

اور دوسرے شاعر ان تعابوں کا جواب بھی دے رہے تھے ۔ شیخ برکت علی قرین نے ، جو یقین کے برسوں ہم نشین رہے تھے ، اس مجلس میں ، جہاں ”محرکہ“ طبع آزمائی رہا تھا ، یہ مقطع پڑھا : ۳۲

یقین گو شعر کے میدان کا رسم ہے لرزب لیکن
وہ شعر حق کے شیروں نے بر آسکتا ہے کیا قدرت

اسی زمانے میں (۱۱۵۲ھ/۱۷۳۹ء) لومہر میر بھی دلی پہنچے ۔ چان رہ کر جب عالم جنوں میں شاعری کا آغاز کیا اور مراختوں میں شریک ہوئے تو انہوں نے دیکھا کہ مرزا مظہر کے شاگرد یقین اور بزرگ شاعر شاہ حاتم ساری لفظ پر چھانے ہوئے ہیں ۔ یقین کی امارت ، خاندانی وجاہت اور مرزا مظہر کی سرپرستی ان کی معاشرتی حیثیت اور مقبولیت میں مزید اضافہ کر رہی ہے ۔ میر جیسے خود برست کے لیے یقین کی مقبولیت اور احساس انتظار سوانح روح بن گیا ۔ میر دلی میں غریب الدہار اور مالی اعتبار سے ٹوٹے ہوئے تھے ۔ انہیں شہت سے محسوس ہوا کہ نوجوانوں میں یقین اور بڑوں میں شاہ حاتم ایسے شاعر ہیں جن کے سامنے ان کی شاعری کا چراغ نہیں جل سکتا ۔ اس لیے میر نے جب اپنا تذکرہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) لکھا تو اس بات کی پوری کوشش کی کہ یقین کی شخصیت کو سہار کر دیں ۔ جس انداز و ترتیب سے میر نے نکات الشعرا ۳۳ میں یقین کا ذکر کیا ہے اس میں سہار گونے کی شعوری کوشش کا احساس ہوتا ہے ۔ چلے تو یہ لکھا کہ ”شاعر رشتہ“ ، صاحب دیوان بہت مشہور

جانے کب میری یہ سرگرمی کسی کی سی ہے

کب حمد کی ہاڑ سے بیہنا ہے دولت کا چراغ

اگر معروضی انداز سے یقین کے کلام کا تجزیہ کر کے اس کا مقابلہ مرزا مظہر کے اردو و فارسی کلام سے کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ شاعری مزاج ، طرز اور لہجے کے اعتبار سے مرزا مظہر کی شاعری سے مختلف ہے ۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے لکھا ہے کہ "بہس خاص مضمون سے کسی شاعر کو شوق ہوتا ہے وہ طرح طرح سے اس کو اپنے اشعار میں لاتا ہے ۔ ہاں گو شعریں و نثریات کے قصے سے گچھ خاص دلچسپی نہیں اور انہوں نے اپنے چھوٹے سے دیوان میں ۳۸ جگہ اس قصے کو تلخیصاً اپنے اپنے چھوٹوں سے بالہفا ہے ۔ اگر واقعی مرزا صاحب ہی نے یقین کا دیوان کہا ہے تو کہیں ایک جگہ تو وہ اپنے کلام میں اس قصے کو لانے ۱۰۰ مرزا کے فارسی دیوان میں اس قصے کے لوگوں کے نام صرف ۹ جگہ نظر آتے ہیں اور وہ بھی اکثر استعارہ" ۳۷۱

العام اللہ خاں یاقین (م ۱۱۶۶/۵۶ - ۱۷۵۵ع) دہلی میں پیدا ہوئے ۔ ان کے والد شیخ اظہر الدین اور دادا شیخ عبدالاحد تھے جو شاہ وحدت کے نام سے معروف اور کئی قلعے کرتے تھے ۔ ان کی والدہ مشہور عالمگیری سردار نواب حمید الدین خاں کی بیٹی تھیں ۔ شادی کے بعد شیخ اظہر الدین کو مبارک جنگ بہادر کا خطاب اور ہزار و پانصدی منصب ملا اور وہ امرائے ہند شاہ کے زمے میں شامل ہو گئے ۔ ییل نے یقین کا سال وفات ۱۱۶۳/۵۰ - ۱۷۴۹ع دیا ہے ۳۸ لیکن یہ اس لیے غلط ہے کہ نکلت الشعرا (۱۱۶۵/۵۲ - ۱۷۵۲ع) ، تذکرہ گردہیزی (۱۱۶۶/۵۲ - ۱۷۵۲ع) ، گلشور گفتار (۱۱۶۵/۵۲ - ۱۷۵۲ع) ، مخزن نکلت (۱۱۶۸/۵۵ - ۱۷۵۳ع) سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس وقت زندہ تھے ۔ لہٰذا لڑائی شفیق نے اپنا تذکرہ چشتیان شعرا (۱۱۷۵/۶۲ - ۱۷۶۱ع) میں مکمل کیا اور لکھا کہ :

"حکیم بیگ خاں نے ایک روز مجھ سے بیان کیا کہ العام اللہ خاں یقین سے

۱۱۶۶/۵۶ - ۱۷۵۵ع میں ملاقات ہوئی ۔ اسے بڑا متواضع اور خودیوں

کا آدمی پایا ۔ اپنے بہت سے اشعار سنائے ۔ انہوں کا استعمال ، صغر سنی

کے باوجود کہ انہیں عمر ۳۰ سال کی بھی نہیں ہوگی ، اس قدر کیا کہ

اس کا چہرہ بالکل کھربانی ہو گیا تھا ۔ اسی سن میں اس کے انتقال کے

بعد اکثر اشخاص نے مشہور کر دیا اور کہا کہ یہ ہوسٹر ملکہ سخن

بہانیوں کا جوڑ یافتہ ہے بلکہ مقولہ بدوہ ہے ۳۷۲

اور یہ بھی لکھا کہ :

”اس بنا پر راقم السطور نے یقین کی تاریخ وفات اس طرح کہی“ :

شاعر نازک سخن و خوش خیال

گزرد سفر جانبِ ملکِ عدم

سالِ وصالش غرورِ لکھنؤ

گفت بقیہ رفتہ بسوئے ارم

(۱۱۶۹ھ)

اس سے معلوم ہوا کہ یقین کا انتقال ۱۱۶۹ھ/۵۵-۱۷۵۸ء میں ہوا اور ”سردم دیدہ“ کے مؤلف حکیم بیگ خاں حاکم لاہوری اسی سال یقین سے دہلی میں ملے تھے اور وہی اس واقعے کے راوی ہیں۔ شفیق نے لکھا ہے کہ غلام علی آزاد بنگلہاسی کے ہاں حاکم سے ان کی ملاقات ہوئی تھی اور وہ ۱۱۷۵ھ/۶۲-۱۷۶۱ء میں شفیق کے گھر ہی آئے تھے جن کی آمد کا قطعہ اس نے لکھا تھا۔ اس بیان سے یہ بھی معلوم ہوا کہ یقین کے والد نے انہیں قتل کرا دیا تھا اور اس وقت ان کی عمر ۳۰ سال بھی نہیں تھی۔ چنانچہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جہاں ساخت کی وجہ سے حاکم لاہوری کو یقین کی عمر کا اندازہ لگانے میں غلط نہیں ہوئی۔ ان کی عمر اس سے زیادہ ہونی چاہیے اس لیے کہ ۱۱۵۲ھ میں حاتم نے یقین کی زمین میں غزل کہی ہے۔ اور حاکم لاہوری کے حساب سے ۱۱۵۲ھ/۳۰-۱۷۳۹ء میں یقین کی عمر صرف ۱۲ سال ہوتی ہے۔ جہاں تک ان کے قتل کا تعلق ہے، عشق نے لکھا ہے کہ باپ کے اشارے پر چند مغل بیویوں نے انہیں قتل کر دیا۔ ۵۰۰ میر حسن نے لکھا ہے کہ باپ نے اس بے گناہ کے جسم کو لکڑیے لکڑیے کر کے دریا میں ڈلوا دیا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ باپ کا بیٹا بے تعلق تھا۔ یقین نے منع کیا اور اس راز کو چھپانے کے لیے باپ نے بیٹے کو قتل کر دیا۔ ۵۱۔ اسراف اللہ آبادی نے لکھا ہے کہ یقین اپنے والد کی گنیز پر عاشق ہو گئے تھے لہذا ان کے باپ نے قتل کر دیا۔ ۵۲۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ باپ نے بیٹے کو قتل کر کے دیگ میں دفن کر دیا۔ ۵۳۔ یقین کی وفات ایک ایسا سرستہ راز ہے جس پر اب کچھ کہنا لاحاصل ہے :

یہ نیازِ آپ مر جاتا جو جیتا ان کے کام آتا

یقین کو مار کر زورِ آدموں کے ہاتھ کیا آیا

یقین نے اعلیٰ خاندان میں جنم لیا۔ اساتذہ میں آنکھ کھولی، مرزا مظہر کی تربیت نے ان کے جوہر کو لکھنؤ، مجدد الف ثانی کے روحانی فیض نے انہیں ابھارا

اور شروع ہی سے ایسی شاعری کی جو اس دور کے باطنی تقاضوں کی خوشبو سے لبریز تھی۔ ان کی شاعری چونکہ تاریخ کے دھارے پر بہہ رہی تھی اس لیے اپنے دور میں بہت مقبول ہوئی۔ اس نئے طرز سخن نے اُردو شاعری کو نئے امکانات سے روشناس کرایا۔ یقین کی شاعری کو جب ہم اس دور میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ جذبات و احساسات کی شاعری ہے جس میں قہی احتیاط بھی ہے اور وہ سلامت روی بھی جو آبرو و ناپس کے ہاں نظر نہیں آتی۔ چنانچہ زبان اپنا چولا بدل رہی ہے جس میں ولی دکنی کا اثر اس طرح واضح طور پر شامل نہیں ہے جیسے اشرف، فائز، مبتلا، داؤد اور قاسم کی شاعری میں براہ راست شامل ہے، بلکہ اس طرح شامل ہے جس طرح حال میں ماضی شامل ہوتا ہے یا جیسے اشعار میں روایت شامل ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے یقین کی شاعری نے شمال سے دکن تک سارے برعظیم میں ”قبولیت عام کا درجہ حاصل کر لیا۔“ ۵۶۱

یقین کا دیوان صرف غزلیت پر مشتمل ہے۔ اس میں غزلوں کی تعداد ۱۷۰ ہے۔ یقین کے عدد بھی ۱۷۰ ہیں۔ دیوان کی ہر غزل میں ۵ شعر ہیں اور ساتھ ساتھ ایک زمین میں دو دو غزلیں بھی کہی ہیں۔ ۵۵ ”یقین نے اپنے سارے دیوان میں ۱۳ بھری استعمال کی ہیں اور یہ سب بھری شگفتہ ہیں۔ یقین نے بہت کم قافیے استعمال کیے ہیں۔ ۱۷۰ غزلوں میں کچھ کم چار سو قافیے استعمال کیے گئے ہیں اور ایک قافیے کو مختلف بھروں اور مختلف ردیفوں کی غزلوں میں مختلف پہلو سے بانٹا ہے۔ دیوان پڑھنے سے معلوم نہیں ہوتا کہ یہ قافیہ پہلے بندہ چکا ہے اور دیوان پھر میں ایک جگہ بھی نہیں ہے کہ دو جگہ ایک ہی قافیے سے ایک ہی مضمون بانٹا ہو۔ ۵۶۱ نئی شاعری کی تحریک، جسے ہم نے ردِ عمل کی تحریک کا نام دیا ہے، اُردو میں تازہ گوئی کے رواج کی تحریک بھی جس میں فارسی اثرات کے ساتھ مضمون آفرینی، عاشقانہ جذبات و خیالات، خوب صورت تشبیہات و استعارات، مثال و شائستگی، سادگی و صفائی اور اُردوئے معلّیٰ میں شعر گوئی پر زور دیا گیا تھا۔ یقین نے مرزا مظہر کے زور اثر میں راستہ اختیار کیا اور اپنے مختصر دیوان میں فارسی شاعری کے بنیادی عناصر و رموز، شجیحات و اشارات، ہندس و تراکیب، بحر و اوزان اور خوب صورت زمینی استعمال کر کے اُردو شاعری کا رشتہ ایک بار پھر براہ راست فارسی شاعری کی روایت سے قائم کر دیا۔ یہی عمل ہمیں عزالت کے کلام میں بھی نظر آتا ہے لیکن عزالت کے ہاں وہ دردمندی نہیں ہے جو یقین کے ہاں ملتی ہے۔ یقین کے ہاں جہاں ہمیں گدوہ طور، موسیٰ، زلیخا، ماہ گنتانی، خسرو شیریں، فرہاد و

گویہکن ، سہ ستون ، غلیل اللہ ، آتش کدہ ، نشنور ، منصور ، بنوں ، وادی ابن ، کعبہ ، سکندر ، ابراہیم وغیرہ ملتے ہیں وہاں ان کے متعلقات مثلاً دار ، برہمن ، بت خانہ ، شمع ہروالد ، پیادہ ، میخانہ ، دیوان ، گلستان ، رنو ، چاک گریبان ، واعظ ، زاہد ، ناصح ، داغ ، سہنہ سوزان ، آئینہ ، زلندان ، صحرا ، بیابان ، باغ ، چمن ، قمری ، سرو ، گل و بلبل ، بازار ، صبر ، خریدار ، عباد ، فلسی ، آشیان ، چمن ، جنوں ، فصل گل ، اشک ، فالوس ، پیراہن ، وحشت ، غزال ، مسجد ، عراب ، ایشہ ، ابر ، ساق ، شیشہ ، سنگ ، سرو روئی وغیرہ بھی عام طور پر اظہار کا ذریعہ بنے ہیں ۔ اسی طرح فارسی تراکیب بھی یقین کی غزل کے ساتھ اُردو شاعری میں داخل ہوئیں مثلاً مشتِ خاک ، میگشاں ، خوبانِ نقدِ زیب ، آشیانِ بلبل ، عسکری ، بمقدارِ چنائے بار وغیرہ ۔ یہ تراکیب فارسی ہوئے ہوئے بھی فارسیوں کی سی نہیں ہیں بلکہ ان میں اُردو بن موجود ہے ۔ اس دور میں فارسی محاورات کے ترجموں کا رجحان پھر سے پیدا ہوا ۔ یقین کے ہاں ایسے بہت سے ترجیے مثلاً آب ہو جانا ، خواب ہو جانا ، آشیان کرنا ، زنجیر کٹر رکھنا ، پرہاد دینا وغیرہ ملتے ہیں ۔ فارسی روایت کے ان اثرات نے ، جذبہٴ دل کے اظہار اور اُردوئے معلّیٰ کے ساتھ مل کر ، ایک ایسا طرزِ سخن پیدا کیا جو نہ صرف اس دور کا بلکہ بعد کے دور کا بھی طرزِ بن گیا ۔ اگر فارسی شاعری کے ان علام و رموز کو دیکھا جائے تو ان کا تعلق مسلمانوں کی دینی روایت اور اس کی مابعد الطبیعیات سے بھی گہرا ہے ۔ اسی لیے جب یہ علامات اُردو شاعری میں شامل ہوئیں تو یہ فکری و جذباتی سطح پر اس معاشرے کے باطن کا حصہ بن کر اس کے لیے قابلِ قبول بن گئیں ۔ یقین نے اس دور میں اس کام کو نمایاں طور پر انجام دیا اور آنے والے دور کی غزل نے ان کی علامات کو قبول کر کے اپنے اظہار کا بنیادی وسیلہ بنا لیا ۔

یقین کی غزل میں لطافت و شائستگی کے ساتھ ایک شکستگی و شیرینی کا احساس ہوتا ہے ۔ یہ شاعری وصف و حسنِ محبوب تک محدود نہیں ہے بلکہ عشق کے تجربات کو بیان کر رہی ہے ۔ یقین کی غزل میں فارسی غزل کی طرح انجام کے ساتھ بات کو سجا کر بیان کرنے کی کوشش کا پتا چلتا ہے ۔ الفاظ احساس و خیال کے ساتھ مربوط و ہم آہنگ ہیں ۔ بیان ایسی بھرپور اور زمینی ملتی ہیں جو نہ صرف منتخب ہیں بلکہ اس سے پہلے اُردو میں استعمال نہیں ہوئیں ۔ زبان میں فارسی بڑھنے کے باوجود عام بول چال کی زبان سے اس کا گہرا تعلق قائم ہے ۔ مثلاً یقین کی یہ غزل دیکھئے :

اگرچہ عشق میں آت ہے اور ہلا بھی ہے
 سرا سرا نہیں یہ شغل کچھ بھلا بھی ہے
 اس لشک و آہ سے سودا بکڑ نہ جائے کہیں
 یہ دل کچھ آبِ ریدہ ہے کچھ جلا بھی ہے
 یہ کون ڈھب ہے سجن خاک میں ملانے کا
 گسو کا دل کبھو پاؤں تلے سلا بھی ہے
 یہ آرزو ہے کہ اس کے وٹا سے یہ پوچھوں
 کہ میرے سے مزہ رکھنے میں کچھ مزا بھی ہے
 یقین کا شور جنوں سن کے بارے پرچھا
 کوئی قیلہ مجنوں میں گیا رہا بھی ہے

اس غزل میں فارسی بن اردو بن میں اس طور پر جلب ہوا ہے کہ اردو بن
 بصیحت مجموعی اس کے مزاج ، آہنگ اور لہجے پر غالب رہتا ہے ۔ یہ لے ،
 یہ لہجہ ، یہ طرز ولی دکھتی ، آہو ، لاجی سب سے الگ ہے ۔ اس غزل کو آپ
 دیوانہ ولی یا دیوانہ آہو ، یا دیوانہ ناٹز میں رکھ کر دیکھیے تو دور سے پہچان
 لی جائے گی لیکن اگر اسے میر کے دیوان میں چھپا دیا جائے تو اس کا پہچانا مشکل
 ہوگا۔ میر ، یقین کی آواز سے اپنی آواز اٹھاتے ہیں اور اسے بے حد آگے بڑھا کر ایک
 ایسی منفرد صورت دے دیتے ہیں کہ یقین کی آواز میر کی آواز میں جلب ہو جاتی
 ہے ۔ اگر اس دور میں یقین یہ کام نہ کرتے تو میر کے لیے اپنا لہجہ بنانا اتنا
 آسان نہ ہوتا ۔ یہی وہ روایت غزل ہے جو غالب تک اس ذکر پر چلتی ہے ۔
 یقین نے نئی نئی ردیفوں میں معنی و احساس کے پہول کھلائے ہیں ۔
 مشکل زمینوں میں بے ساختگی اور طرز و فکر کا فطری بن اس کے کلام کی بنیادی
 خصوصیت ہے ۔ ردیف الف کے یہ چند شعر دیکھیے :

یہ گھوہ طور سرمہ ہو گیا سارا ہی گیا کچھ
 گھوٹی ہنہر بھی بچ جاتا تو دہوانے کے کام آنا
 تری الفت سے مرنا خوش نہیں آتا مجھے ورنہ
 یہ اتنا کارِ آسان اس قدر دشوار کیوں ہوتا
 مجھے زنجیر گھر رکھا ہے ان شہری غزالوں نے
 نہیں معلوم میرے ہمد ویرانے پہ کیا کزوا
 موج دریا کی طرح ضبط میں آ سکا نہیں
 کوئی کیوں مگر کہے احوالہ پریشاں میرا

مرنے کی طرح میں نے جو یہ اختیار کی
 دیکھا تو زندگی میں مزا کچھ رہا نہ تھا
 دل میں زاہد کے جو جنت کی ہوا کی ہے ہوس
 کوچہٴ یار میں گھبرا گیا سایہٴ دیوار نہ تھا
 غفلت مجھ سے الجھ کر عیت ہوا واعظ
 کہ میں تو مست تھا کیا اس کو بھی شعور نہ تھا

یقین کی زمینوں میں اس دور کے بیشتر شاعروں نے غزلیں کہیں ہیں۔ فارسی
 شاعری میں پروانہ جان لتاری کی عزالت ہے لیکن یقین اس جان لتاری کو ایک
 نئے زاویے سے دیکھنا ہے :

یہ جیسے ہجر ہیں، وہ وصل میں ابھی جی نہیں سکتا
 تکلف پر طرف بلبل کو پروانے سے کیا نسبت
 عاشق جو رہے جیسا معشوق کے کام آوے
 کیا لطف ہے جل جالا پروانے کو کیا کہیے

اس نئے زاویے نے معاصر شعرا کو نیا رخ دیا۔ عزالت نے اس مضمون کو اس
 نئے زاویے سے اپنی شاعری میں بار بار بالادھا ہے جس کا مطالعہ ہم عزالت کے
 ذہل میں کر چکے ہیں۔ یقین کے یہ دو شعر دیکھیے جن میں ایک ہی خیال کو
 دو طرح سے بیان کیا گیا ہے :

کچھ پروال میں طاقت نہ رہی تب چھوٹے
 ہم ہوئے ایسے برے وقت میں آزاد گم ہں
 ہم گئے کام سے، مرغانِ چمن سے گھبر
 فرض کیجیے گم چھوٹے، طاقتِ پرواز نہیں

لیکن مضمون کی یکسانیت کے باوجود احساس کی سطح اور لہجے کا فرق اثر
 آئینی کو زائل نہیں ہونے دیتے۔ جی یقین کی انفرادیت ہے۔ میر کا یہ شعر
 بڑھ کر :

سرد و شمشاد چمن میں نہ کشی کی ہے لزاج
 تم ذرا واں چل گھڑے ہو نرسلہ ہو جانے کا

اب یقین کے یہ شعر بڑھیے :

جی میں آتا ہے ترے فد کو دگھا دیجے اسے
 باغ میں اتنا اکڑتا ہے یہ شمشاد گم ہں

درختوں سے لہ دے تشبیہ اس لہ کو بھی ہرگز
وہ الکھیل سے چلنے کی طرح شمشاد کہا جانے

یقین کا ایک مقطع ہے :

لاچار لے دل اہسا گیا گور میں یقیں
اس جنس کا چہاں میں کوئی قدرداں نہ لہا

اب میر کا یہ مقطع بڑھے :

کوئی خواہاں نہیں ہارا میر گونیا چنبر لاروا ہیں ہم

ان اشعار کے بڑھنے سے یقین و میر کے طرز کے فرق کو دیکھا جا سکتا ہے ۔
یقین کے ہاں جوش بیان ، حلاوت اور لفظوں کا دروست ہتر ہے ۔ اسی لیے جب
تک یقین زندہ رہے ان کے سامنے کسی کا چراغ نہ جل سکا ۔ میر بھی ان میں
شامل تھے جن کی شاعری یقین کے دور عروج میں اپنے تشکیلی دور سے گزر رہی
تھی ۔ حاتم کی شاعری پر بھی یقین کا اثر نمایاں ہے ۔ سودا ، درد اور تاباں کی
شاعری پر بھی یقین کے اثرات واضح ہیں لیکن اس کے باوجود یقین خود اس
رنگِ سخن کو اتنا نہ لکھا دے جتنا آگے چل کر میر ، درد اور سودا نے
لکھا کر اسے آگے بڑھایا ۔ میر کے کلام کے مقابلے میں آج یقین کا کلام بھکا ،
آٹا آٹا سا معلوم ہوتا ہے جسے گھسیا بننے میں ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہو ۔
اسی کسر کو میر و درد نے پورا کر دیا اور یقین کی آواز میر و درد کی آواز میں
جذب ہو گئی ۔ لیکن یہ طرز سخن اس دور کے جس شاعر کے ہاں سب سے چلے
ابھرا وہ یقیناً یقین ہیں ۔ اس مخصوص رنگ کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

تو لہ لہا حیف یقیں دردہ دوالہ ہوتا

آج اس طرح کا دیکھا ہے ہری زاد گہ ہس

آگ بھی بجھتی ہے اور سورج بھی ہوتا ہے غروب

رات دن جلتا ہے ہکساں داغِ حسرت کا چراغ

آہر دی ہے دوالوں نے جنوب گھو اس قدر

گرہہٗ مجنوب سے دریا ہو گیا صحرا تمام

ہیں سو موافقات تغافل میں یار کے

یکانگی سے اس کے گھوٹ آشنا نہیں

عینوں کی غوغا نصیبی کرتی ہے داغِ دل کو

کھا عیش کر گیا ہے ظالم دیوانہ ہن میں

خدا کی بندگی کہہ رہے تھے یہاں عشق معشوق
 یہ نسبت ایک ہے سو سو طرح تعبیر کرتے ہیں
 روداد محبت کی ست ہوجھ بلب بلب ہے
 کچھ خوب نہیں ملتا الموعود ہے یہ افسانہ
 بدلا ترے ستم کا گھوٹی تہہ ہے گویا گھرے
 ایسا ہی تو فریشتہ ہووے خدا گھرے
 قیامت آپ یہ اس قدر ہے لا چکے ہم تو
 کہناں لندک کوئی عشر کا انتظار کرتے
 گریبان چاک کرنے سے ہمارے تہہ کو کیا لایح
 ہمارا ہاتھ جانے اور ہمارا دیرہن جانے
 گزر جا وصل سے گر ہجر میں دیکھتے رہا اس کی
 محبت میں بلب بلب لہنا ہے لائے مدعا کوئی
 بلب کے دائرے کی سب غبر وہ بدگمان بولا
 یہ دیوانہ تو کچھ ایسا نہ تھا بیار ، کیا کہتے

یقین کے اثمار میں لطف ضرور ہے مگر جب ہم میر و درد کے ساتھ آج ان کا
 کلام پڑھتے ہیں تو ہمیں کوئی ایسا لطف نہیں ملتا جو ایک خاص نظر اور خاص
 عالم تخیل کا بنا دے۔ ان کے ہاں تخلیق آگ اس طرح روشن نہیں ہوتی جس
 طرح میر کے ہاں دکھائی دیتی ہے۔ ان کے دیوان میں کوئی احساساتی یا فکری
 تجربہ ایسا نہیں ملتا جسے آج ہم یقین سے مخصوص کر سکیں۔ الہوں نے جو کچھ
 کیا وہ تاریخ میں یقیناً بہت اہمیت رکھتا ہے۔ میر نے یقین کے اسی ادھورے ان
 گھو لہ صرف مکمل کر دیا بلکہ اس چشمے کو اپنے دریا میں جذب کر کے اپنا
 ہات پڑا کر لیا۔ اسی لیے میر کے شعر وردہ زبان ہو گئے اور یقین کا کوئی شعر
 زبان پر نہ چڑھ سکا۔ آج ہم 'ادیوانِ یقین' کو دیکھتے ہیں تو سوچتے ہیں کہ
 آخر اس میں ایسی کون سی خصوصیت تھی کہ یقین کی شاعری کی سارے عالم
 میں دھوم مچ گئی تھی لیکن تاریخی تناظر میں دیکھنے سے یہ بات واضح ہو جاتی
 ہے کہ یقین نئی شاعری کی روایت کے ابراہیم اور میر اس روایت کے آخری
 پھندہ ہیں۔ تاریخ ادب میں ان کی جی اولیت اور جی اہمیت ہے :۔

حق کو یقین کے باروں برباد مت دو آخر
 ہم نے سخن کی طرزیں اس سے اڑائیاں ہیں

تاہاں بھی اسی رنگِ سخن کے شاعر ہیں۔ انہوں نے نہ صرف یقین کی زمین میں بہت سی غزلیں کہیں ہیں بلکہ سودا کی طرح یقین کے اس مصرع ”کیا کام کیا دل نے دیوانے کو کیا کہیں“ کی تضمین بھی کی ہے۔ ایک شعر میں یقین کی انکار کا جواب بھی آپسنگ سے یوں دیا ہے :

کہا تاہاں یقین نے شعر کا انداز من میرے
مقابل آج اس کے کوئی آسکتا ہے کیا قدرت

اور ساتھ ساتھ طرزِ یقین کا یوں اعتراف بھی کیا ہے :
من یقین کے مصرع۔ رنگیں کو تاہاں جی اُلھا
بہر مرقع ہو چلا دہر۔ مسیحا بے طرح
اس دور میں یقین تھی شاعری کے سب سے ممتاز نمائندے تھے ۔

میر عبدالحی تاہاں دل کے رہنے والے ، نجیب الطریقین سید زادے اور اپنے وقت کے ایسے حسین و جمیل نوجوان تھے کہ ایک زمانہ ان پر فریقہ تھا۔ ۵۷۰ میر نے لکھا ہے کہ ”بہت خوش فکر ، خوب صورت ، خوش اخلاق ، پاکیزہ طبیعت ، عاشق مزاج معشوق (تھا)۔ اس وقت تک شعرا کے گروہ میں ایسا خوش ظاہر شاعر بردہ عدم سے میدانِ ہستی میں نہیں آیا۔ عجب معشوق دنیا کے ہاتھوں سے چلتا رہا۔ الموسوس الموسوس الموسوس۔ ۵۸۱ ایک شعر میں اپنے تعلقات کا ذکر کر کے تاہاں کی نجات کی دعا بھی مانگی ہے :

داغ ہے تاہاں علیہ الرحمہ کا چھاتی پہ میر
ہو نجات اس کو بھارا ہم سے بھی تھا آشنا

مصطفیٰ نے چاندنی چوک کے ایک پارچہ فروش کی دوکان پر تاہاں کی تصویر دیکھی تھی اور ان کے حسن و جمال کے بارے میں لکھا تھا کہ ”اس عالمِ قریب کے حسن و جمال اور حسین تناسبِ اعضاء کے بارے میں جو کچھ کہا جاتا ہے بجا ہے۔ ۵۹۱ تاہاں کے حسن و جمال اور شاعری نے مل گراں کی مقبولیت میں غیر معمولی اضافہ کر دیا تھا۔ ابتدا میں وہ حاتم کے شاگرد تھے جس کا اعتراف تاہاں نے خود بھی کیا ہے :

رضتہ کیوں نہ میں حاتم کو دکھاؤں تاہاں
اس سوا دوسرا کوئی ہند میں استاد نہیں ۶۰

حاتم نے بھی دیوانِ زادہ میں تاہاں کی شاگردی کا ذکر کیا ہے :

اور ہی رہا ہوا ہے لب سے اس کے شعر کا
جب سے حامی نے توجہ کی ہے تاہاں کی طرف
تاہاں کے مطبوعہ دیوان^{۶۱} میں حامی کی چمک حشمت کا لفظ ملتا ہے جو اس وقت
کی تبدیلی معلوم ہوتی ہے جب تاہاں نے حامی سے ناراض ہو کر یا کسی اور
وجد سے حشمت کی شاگردی اختیار کر لی تھی۔ ”دیوان زادہ“ میں تاہاں کی
زمین میں ۱۱۵۳، ۱۱۵۶، ۱۱۵۸ اور ۱۱۵۹ء کے تحت چار غزلیں ملتی ہیں۔
۱۱۵۵ء کی ایک غزل کے مقطع میں بھی تاہاں کی طرف اشارہ ملتا ہے :

فیض صحبت کا تری حامی عیاں ہے خلق میں
ظفر مکتب تھا سو عالم بیچ تاہاں ہو گیا

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ۱۱۵۹ء/۱۲۳۶ء کے لگ بھگ تاہاں نے حامی سے مشورۃ
سخن بند کر کے جد علی حشمت سے رشتہ شاگردی استوار کر لیا تھا۔ حشمت کی
وفات ۱۱۶۱ء/۱۲۳۸ء میں ہوئی جیسا کہ تاہاں کے قطعہ ”تاریخ وفات کے الفاظ
”ہائے حشمت شہید واریلا“^{۶۲} سے ظاہر ہوتا ہے۔ ایک رباعی میں تاہاں نے یہ
بھی ظاہر کیا ہے کہ وہ دو سال لگ بھگ رہے۔^{۶۳} وہ رباعی یہ ہے :

ہم گو تمہارے غم میں جینا ہے حال
تم ہم کو لکھو کہ ہے تمہارا گھیا حال
دو سال جو ہم تم رہے یک جا حشمت
اب اس کے عوض ہجر کا ہے روز ہی سال

اور یہی دو سال دلی میں تاہاں و حشمت کی یک جاتی اور شاگردی و استادیت کے
سال ہیں اس لیے کہ ۱۱۶۱ء/۱۲۳۸ء میں جد علی حشمت روہیلوں کی ایک جنگ
میں^{۶۴} وفات پا گئے۔ تاہاں نے اپنے دیوان میں بار بار حشمت کا ذکر کیا ہے :

نہ سائے جو کوئی حشمت کو تاہاں
وہ دشمن ہے جد^{۶۵} اور علی رخ کا
ہوا شاگرد تب حشمت کا تاہاں
نہ نایا اس سا کوئی جب اور استاد

فہ۔ دیوان قدیم (قلمی، انجمن ترقی اردو پاکستان) میں یہ شعر اس طرح ملتا ہے :

رختے کے غن میں ہیں شاگرد حامی کے چہت
ہر توجہ دل کی ہے ہر آن تاہاں کی طرف

گھرے تو کس طرح تاباں خلط الفاظ معنی میں
کہ تیرے پاس حشمت سا ترا استاد بیٹھا ہے

سات شعر کی ایک غزل کی ردیف ہی ”حشمت“ ہے :

ع ہلوا قبلہ حشمت ، دین حشمت ، رہنا حشمت

تاباں کا سالر وفات معلوم نہیں ہے لیکن داخل شواہد سے سال وفات کا
تعیین کیا جا سکتا ہے ۔ دیوان تاباں میں جو قطعات تاریخ وفات دے گئے ہیں ان
میں مضمون ۱۱۵۷ھ (۳۵ - ۱۷۴۴ع) ، روشن رائے ۱۱۵۳ھ (۳۱ - ۱۷۴۰ع) ،
شرق الدین پیام ۱۱۵۷ھ (۳۵ - ۱۷۴۴ع) ، حیدر احمد ۱۱۵۷ھ (۳۵ - ۱۷۴۴ع) ، لوب
امیر خان انعام ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع اور آخری قطعہ ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع کے عل حشمت متوفی ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع کا ہے ۔ گویا ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع تک تاباں زندہ تھے ۔ ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع کے بعد تھی میر نے
تکلیت الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں ان کو مرحوم لکھا ہے ۔ اس سے یہ نتیجہ
نکلتا ہے کہ تاباں نے ۱۱۶۲ھ اور ۱۱۶۵ھ (۱۷۴۹ع اور ۱۷۵۲ع) کے درمیان
وفات پائی ۔

تاباں کا دیوان یقین کے دیوان سے زیادہ ضخیم ہے ۔ یقین کے ہاں صرف
غزلیات ہیں جبکہ تاباں کے ہاں غزلیات کے علاوہ رباعیات ، قطعات ، منکث ،
مضامین ، سہاس ، ترکیب بند ، قصیدے ، مستزاد ، قصیدہ ، مثنوی ، قطعات تاریخ
بھی شامل ہیں ۔ تاباں کا کلام انہی نئے شعری میلانات کا حامل ہے جو مرزا
مظہر کے زیر اثر پروان چڑھے اور جس کے نماز نمائندے یقین ہیں ، لیکن تاباں
کے کلام میں ایک خصوصیت ایسی ہے جو یقین کے ہاں بھی زیادہ نہیں ابھری ۔
تاباں نے اپنی شاعری کا رشتہ فارسی روایت سے جوڑنے کے باوجود اظہار کی
سطح پر عام بول چال کی زبان سے قائم رکھا ۔ ان کے ہاں اسی لیے زبان و بیان
میں اردو بن زیادہ ہے ۔ فارسی تراکیب ان کے کلام میں بہت کم ہیں ۔ وہ وہی
زبان لکھ رہے ہیں جو وہ بول رہے ہیں ۔ ان کے لہجے اور آہنگ میں اردو کی
جھونکار سارے معاصر شعرا کے مقابلے میں سب سے زیادہ ہے ۔ ان کے ہاں زبان کا
چٹخارا اور مزا بھی اسی لیے زیادہ ہے ۔ میں وہ خصوصیت ہے جسے میر نے رنگینی
کہا ہے ۔ یہی لہجہ و آہنگ اور زبان و بیان کا بھی روپ چوںکہ دور میر
کی بنیاد ٹھہرتا ہے اس لیے تاباں اردو شاعری کی روایت کے بڑے دھڑے
کے ساتھ چلتے ہیں اور ان کا دیوان آج بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے ۔
یہ اردو بن کیا ہے ؟ یہ دراصل جذبے ، احساس ، خیال و واردات گو شاہجہان
آباد کی عام بول چال کی زبان میں بیان کرنے کی وہ صورت ہے جس نے شاعری

کی زبان کا رشتہ بول چال کی زبان سے جوڑ کر اسے نظریہ جان دار اور موثر بنا دیا ہے۔ اس دور کی شاعری میں زبان و بیان کی یہ صورت سب سے زیادہ تابان کے ہاں ابھرتی ہے اور یہی روایت ذوق سے ہوتی ہوئی دماغ تک پہنچتی ہے۔ جس انداز سے تابان نے اپنے احساس و جذبہ عشق کو بیان کیا ہے اس میں نہ فارسیہ ہے اور نہ عربی فارسی کے مشکل الفاظ ہیں بلکہ عام زبان کی ایسی سادگی و سلاست ہے جو ہم سے براہ راست مخاطب ہے۔ اسی لیے تابان کی زبان آج بھی ہماری زندہ زبان کا حصہ ہے۔ یہ چند شعر دیکھئے :

نہ طاقت ہے اشارے کی نہ کہنے کی نہ سننے کی
گہوں کیا میں سنوں کیا میں بتاؤں کیا یاں اپنا
ہوا بھی عشق کی لکھی نہ دیتا میں اسے ہرگز
اگر اس دل پہ ہونا ہائے کچھ بھی اختیار اپنا
غزائب تک تو رہنے دے صیاد ہم کو
گہاں یہ چن بھر گہاں آشیانا
بلبلو! گیسا کسرو گے اب چھٹے کر
گھنسیاں لو اجڑ چکا کب کا
یہ زنجیریں بھی ماری توڑ اور زنداں بھی چھوڑے گا
خدا حافظ ہے اب کی بے طرح بھرا ہے دیوانا
ہوتے ہیں مفت جان کے دشمن یہ خوب رو
السرار سے اس عشق کے السکار ہی بھسلا
میب کیا ہے کہ تم رولہے ہو ہم سے
بتاؤ کیا کیا ہم نے تمہارا
عجب احوال ہے تباہی کا میرے
کہ رولا رات دن اور کچھ نہ کہنا
میں ہو کے تیرے علم سے لاشاد بہت رویا
راتوں کے تلب گھر کے فریاد بہت رویا
عالم میں تیرے عشق سے تابان ہوا خراب
گہا مجھ کو اس کے حال کی اب تک خبر نہیں
ہم تو آخر سر گئے رو رو تمہارے ہجر میں
سچ گہو اب بھی گہی آتے ہیں تم کو یاد ہم

بوجھا میں اس سے گونف ہے فانی مرا بتا
 گہنھے لگا پکڑ کے وہ تیغ و سپر گدہ ہم
 نہ آیا رحم اس ظالم کو تباہی
 غم اپنا اس سے گئی باری گھبرا ہم
 سودا میں گزرتی ہے کیا خوب طرح تباہی
 دو چار گھڑی رولا ، دو چار گھڑی باتیں
 کسی کا کام دل اس چرخ سے ہوا بھی ہے
 گونف زمانے میں آرام سے رہا بھی ہے
 ہر چند تم سے حال ہمارا چھپا تو ہے
 لیکن کسی سے تم نے بھی کچھ کچھ سنا تو ہے
 ڈھونڈا بت یہ گھوج نہ پایا الھوں کا ہائے
 معلوم ہم کو کچھ نہ ہوا وے کہاں گئے
 جو رستہ میں یکساں ہی رہے تادم آخر
 ایسا بھی زمانے میں گونف ہمار ہوا ہے
 دیکھا جو میری بیٹی کو گہنھے لگا طبیب
 بخوبی سوا تھا جس سے یہ آڑو ہے وہی
 میری تصویر تو کرو ثابت
 رولھتا بھی ہے بے سبب گونف

یہ اشعار طرزِ بزمی سے لرب ضرور ہیں لیکن ان میں بات چیت کا انداز و لہجہ
 بزمی سے کہیں زیادہ ہے۔ بزمی کے ہاں فارسی تراکیب اور آہنگ کی گونج موجود
 ہے ، تباہی کے ہاں یہ اثر اُردو زبان کے لہجے میں چھپ گیا ہے۔ تباہی کے ہاں
 انابت کا استعمال کم ہے۔ وہ فارسی علامتِ انابت کے بجائے اُردو ”کا۔ کی۔ کے“
 زیادہ استعمال کرتے ہیں۔ بزمی کے ہاں مضمون ملتے ہیں ، تباہی کے ہاں وارداتِ
 عشق کا اظہار ہے۔ تباہی کی شاعری عشقہ شاعری ضرور ہے لیکن اس کا دائرہ
 محدود ہے۔ یہاں صرف ان واردات کا بیان ہے جو دلِ عاشق پر گزرتی ہیں جن
 میں یادِ محبوب سے پیدا ہونے والی بے قراری ، محبوب کی بے رحمی و بے وفائی ،
 گہنہاتِ بچر اور آہ و فغان شامل ہیں۔ یہ عشقِ اوہری عشق ہے جو محبوب کی
 ذات و ظاہری صفات تک محدود ہے۔ یہ وہی موضوعات ہیں جو اشرف ، فائز ،
 مبتلا کے ہاں بھی ملتے ہیں لیکن ’ردِ عمل کی تحریک‘ کے زیرِ اثر زبان کے لئے
 روپ اور جذبے کے ساتھ مخصوص اُردو لہجے میں ظاہر ہونے کی وجہ سے زیادہ

لکھنے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ان میں عام زائد زبان کی توانائی نے نئی جان ڈالی ہے۔ تاہاں کا ایک موضوع تو وصفِ محبوب اور اظہارِ عشق ہے :

سب مرا دیوان ہے ان گلِ رخاں کے وصف میں
چاہیے مشہور ہو یہ بھی گلستان کی طرح
مہ روہاں کی تعریف میں تو شعر گھیا گو
قباہاں سرا آخر کے تھیں تمام ہیں ہے

اور دوسرا موضوع یہ بھی ہے :

آرزو میں ہے کی میں مرنا ہوں تو جانے گلاب
چھڑکیو تربت یہ میری آ کے اے ساقی شراب
گھٹسا دوڑی ہے اے ساقی کسرم کسرم
ہزار اس وقت مجھ کو آ کے حاضر
مے ہو چمن ہو اور ہو جام شراب ہو
یا رب کبھو نہ میری دعا نہ جواب ہو
ساقی ہوائے ابر ہوائے شراب ہے
اس وقت مے نہ دے تو قیامت عذاب ہے
بھر ہے اگر نہ دے اس وقت
جہوم آتی ہے گھیا گھٹسا ساقی

اور چونکہ شیخ، زاہد، ناصح، محاسب شراب کے دشمن ہیں اس لیے یہ موضوع بھی تاہاں کے ہاں اکثر آتا ہے۔ تاہاں میں تخلیقِ اُچھ اول درجے کی نہیں ہے۔ خیالِ آفرینی ان کے مزاج کے خلاف ہے۔ ان کے ہاں کسی گہرے عشقیہ تجربے کا پتا نہیں چلتا۔ محسوساتی تجربہ بھی ان کے ہاں ظاہر نہیں ہوتا۔ لیکن ان سب گمخوروں کے باوجود یہ وہ رنگِ سخن ہے جو ماضی کی روایت کے چند میلانات کو مسترد کرتا ہے اور نئی روایت کو میر و سودا سے ملا دیتا ہے۔ کسی دور کی عظمت ایک دو شاعروں سے قائم نہیں ہوتی بلکہ لاتعداد شعرا بنیادیں مستحکم کر کے اس کی آرائش کرتے ہیں۔ ردِ عمل کی تحریک نے دورِ میر کے لیے جی کام گھیا اور تاہاں نے عام زبان کو، اپنے مخصوص قبو اور انداز کے ساتھ، استعمال کر کے میر کے تخلیقی سفر کو آسان بنا دیا۔ تاہاں ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو ماضی کی روایت کو قبول کر کے مسترد بھی کرتے ہیں اور پھر ایسے آنے والے نسل کے تخلیقِ مزاج سے ملا بھی دیتے ہیں :

آبرو، پکڑنگ، لاجی، احسب اللہ اور ولی

ریختہ کہتے تھے تاہاں مرے سودا کی طرح

میر ہد باقر حزیں و ظہور (م ۱۱۶۵/۱۷۵۲ع) بھی نئی شاعری کی اس تحریک کے شاعر ہیں۔ ان کی شاعری میں زبان و بیان اور جذبہ و احساس کی وہی خصوصیات ملتی ہیں جو ہمیں یقین اور تاہاں کے ہاں نظر آتی ہیں۔ لیکن فرق یہ ہے کہ یقین و تاہاں اس رجحان کو آگے بڑھاتے ہیں اور حزیں اس کی تکرار کرتے، بھیلائے اور عظیم آباد و مرشد آباد میں مقبول بناتے ہیں۔ انہوں نے دو دیوان ترتیب دیے تھے جن میں سے ایک مختصر دیوان انعام اللہ خان یقین کے جواب میں تھا۔ ۶۵

طرز دیوان یقین کی سخت مشکل ہے حزب

دل کو خون کیجیے تب ایسی فکر رنگیں کیجیے

میر ہد باقر حزیں فخر اللہ خان کے بیٹے اور مرزا مظہر جانجاناں کے شاگرد تھے۔ والد کی شہادت کے بعد (حزیں کے والد سپاہی ریشہ تھے) شاہجہان آباد آ کر خواجہ ہدی خان حریف کی خدمت میں پہنچے۔ نادر شاہ کی غارت گری کے بعد دہلی سے لکھنؤ ہوتے ہوئے عظیم آباد آ گئے اور نواب زین الدین احمد خان بیت جنگ کی سرکار میں ملازم ہو گئے اور شاہ شکر اللہ کی بیٹی میر قدرت اللہ کی بہن سے شادی کر لی۔ عظیم آباد سے جہانگیر لکڑ (ڈھاکہ) آ گئے اور حزیں کے بیٹے ظہور قنصل اختیار کر لیا۔ یہاں انہوں نے ساق نامہ لکھا اور ایک دیوان بھی ترتیب دیا۔ آخر میں نواب صولت جنگ کے ہمراہ ۱۱۶۲/۱۷۵۹ء میں میر ہد وحید کی خدمت میں پورنہ آ گئے۔ یہاں دو تین سال رہ کر دنیا و مافیہا سے توبہ کر لی اور احمد شاہ کے زمانہ سلطنت میں وفات پائی اور قطب الاقطاب حضرت شاہ مصطفیٰ جال الحق کے روضے میں دفن ہوئے۔ ۶۷ گردیزی نے لکھا ہے کہ مرزا مظہر نے بتایا کہ کسی جوان رعنا کے عشق میں مبتلا ہو کر وفات پائی۔ شورش نے بھی اپنے استاد حزب کی وفات کے بارے میں یہی بات ”جان بیان دادہ“ کے لفظوں سے اشارے میں کہی ہے۔ احمد شاہ کا عہد حکومت ۱۱۶۱ء سے ۱۱۶۷ء/۱۷۵۸ء سے ۱۷۵۳ء تک رہتا ہے۔ ۱۱۶۲ء/۱۷۵۹ء میں حزب صولت جنگ کے ساتھ پورنہ گئے اور دو تین سال بعد ترکہ دنیا کر کے وفات پائی۔ گردیزی نے تذکرۃ ریختہ گویان (تاریخ تکمیل ۵ محرم ۱۱۶۶ء/۱۲ نومبر ۱۷۵۲ء) میں ان کو مرحوم لکھا ہے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ حزب نے ۱۱۶۵ء/۱۷۵۲ء میں وفات پائی۔ شورش

عظیم آبادی ، حسرت عظیم آبادی اور شہور عظیم آبادی ان کے شاگرد ہیں ۔
 یقین کی طرح حزیں نے بھی مظہر چانچاں کے بغیر استاد کی کا ذکر اپنے
 اشعار میں کیا ہے جس کا حوالہ ہم سرزا مظہر کے ذیل میں دے آئے ہیں ۔
 حسرت موہانی نے حزیں کے دیوان کا جو انتخاب دیا ہے ۶۸ وہ اس دیوان سے
 کیا گیا ہے جو دیوان یقین کے جواب میں حزیں نے ترقیب دیا تھا لیکن
 شورش ، عشق اور دوسرے لاکروں میں جو انتخاب کلام ملتا ہے اس میں زیادہ
 اشعار دوسرے دیوان سے لیے گئے ہیں ۔ اس دیوان میں حزیں نے بیشتر اصناف
 سخن میں شاعری کی ہے ۔ حزیں کی شاعری ، رد عمل کی تحریک کے زہرائے ،
 ایام سے پاک ہے ۔ اس میں تاپاں کی طرح زبان میں سادگی اور بیان میں چاشنی
 ہے ۔ عشق اور کینیاں عشق کا اظہار حزیں کی شاعری کا مرکزی رجحان ہے :

تہ ہوتا اس اندر خواہاں میں گر وہ تندگو نازک
 تو گلب ہوتی ہاری شاعری کی گفتگو نازک
 اس نے وفا کے عشق سے کچھ مجھ کو جس نہیں
 پسالوب تلک بھی پائے مجھے دسترس نہیں
 بے طرح دیوانگی ہر عشق میں آیا ہے دل
 دھکے اب زندگی کا کیا سرے اسلوب ہو
 عاشقوں کے دل میں گلب ہے صبر کی طاقت حزیں
 نوحہ کرنے میں نہیں ان بے قراروں کا گناہ
 میں چاہتا ہوں عشق کو چہ پاؤں وہ کیا کروں
 رسوا کرے ہے خلق میں یہ چشم تر مجھے
 کچھ کٹے وصل میں کچھ پھر میں گریباں گزرے
 کیا سری صبر کے اوقات پریشاں گزرے

ان اشعار کی زبان میں اردوئے معلیٰ کا لہجہ رنگ گہول رہا ہے ۔ لفظوں کے
 استعمال میں احتیاط برتی جا رہی ہے اور جذبہ و احساس کو شعر کا جامہ پہنایا
 جا رہا ہے جو رد عمل کی تحریک کا اثر ہے ۔ یقین کے کلام کی طرح حزیں کے
 اشعار پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ آبرو کا دور بیت زمانے کی بات ہے ۔
 حزیں کے زبان و بیان ، میر و سودا کے دور میں بھی اپنا رنگ شامل کر رہے
 ہیں ۔ بیشتر مجموعی وہ دوسرے دور کے شاعر ہیں ۔ ان کا رنگ سخن یقین و
 تاپاں سے ملتا جلتا ضرور ہے لیکن وہ نہ یقین سے آگے نکلتے ہیں اور نہ تاپاں
 سے اوپر اٹھتے ہیں ۔ وہ اس روایت کی تکرار کرتے ہیں اور چار و پنجال میں اس

رنگ کو مقبول بنا کر اس شعری رجحان کو نئی نسل کے شعرا تک پہنچا دیتے ہیں اور یہی ان کی اہمیت ہے ۔

بہار و بنگال میں اردو شاعری کو مقبول بنانے اور پھیلانے والوں میں جہاں حزم کا نام آتا ہے وہاں درد مند کا نام بھی قابل ذکر ہے ۔ ۱۹۱۷ء - ۱۹۶۵ء (م) کی اولیت یہ ہے کہ انہوں نے اردو زبان میں پہلا ”ساقی نامہ“ لکھا جو اپنے دور میں اتنا مقبول ہوا کہ سارے بزرگ عظیم میں اس کا چرچا ہوا ۔ آزاد بلکواس نے لکھا ہے کہ ”اس کا رشتہ کا ساقی نامہ مشہور ہے جو لوگوں میں مقبول ہوا ۔“ ۱۹۶۶ء رد عمل کی تحریک فارسی طرز سخن کو اردو زبان میں جنم کرنے کی تحریک تھی ۔ درد مند نے اپنے اردو ”ساقی نامہ“ میں ہیئت ، مضمون اور طرز کے اعتبار سے وہ ساری خصوصیات پیدا کیں جو فارسی ساقی ناموں میں ملتی ہیں ۔ فارسی ساقی نامہ مثنوی کی ہیئت اور بحر متقارب میں لکھا جاتا ہے ۔ دسویں صدی ہجری کے آخر میں ، خصوصاً سہروردی جہانگیری میں ، ساقی ناموں کا عام رواج ہو گیا تھا ۔ اسی مقبولیت کے پیش نظر انور ملّا عبداللہی نزوی نے ”میخانہ“ کے نام سے ساقی نامے لکھنے والے شعرا کا تذکرہ مرتب کیا ۔ ساقی نامے میں ساقی اور مثنیٰ کو مخاطب کر کے وصف سے بیان کرنے کے علاوہ مدح کی مدح بھی کی جاتی ہے ، بلکہ قصیدے کی طرح گریز کے بعد شاعر مدح کی طرف رجوع کرتا ہے ۔“ فارسی میں عراقی ، امیر خسرو ، حافظ شیرازی ، جامی ہاشمی ، وحشی بزدی ، ثنائی ، عرفی شیرازی ، الفسی مشہدی ، فیضی ، ملک ہمدانی ، مولانا ظہوری ، نزوی استرآبادی وغیرہ کے ساقی نامے خاص اہمیت رکھتے ہیں ۔ ان کے اس کے دو رخ ہیں ۔ ایک بجاوی اور دوسرا حقیق ۔ جب دربار میر ۔“ کے حشرہ میں پیش کیا گیا تو مدح سے اس میں قصیدے کا مزاج شہس ہو ۔“ مطرب و ساقی اور میر و موسیقی کے ذکر نے اہل دربار کو بھی ۔“ ری طرف مطرب و ساقی ، گل و ہبل اور بہار و ۔“ کی علامات نے رنگ معرفت اختیار کر کے اسے حقیقت کا رخ دے دیا ۔ جس وہ دونوں سطحیں ہیں جن پر حافظ کی شاعری کو اب تک دیکھا جاتا رہا ہے ۔ درد مند نے جس دور میں شعور کی آنکھ کھول دی وہ ایک ایسا دور تھا جہاں ایک طرف شہس اور رقص و موسیقی کی غفلت گرم تھیں اور دوسری طرف صوفیائے گرام ۔“ و خواص کی روحوں میں اُترے ہوئے تھے ۔ درد مند کے ساقی نامے نے ایک وقت ان دونوں سطحوں پر عوام و خواص کو مخاطب کیا ۔ اردو شاعری میں یہ ایک نئی چیز اور زمانے کے تقاضوں کے مطابق تھی

اس لیے یہ اتنا مشہور ہوا کہ دیکھنے ہی دیکھنے سب کی زبانوں پر چڑھ گیا۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ ”اس کا ساقی نامہ خواص و عوام کی زبان پر چڑھ گیا ہے۔“ ۱۱۰ ایک طرف رنن خرابانی اس سے لطف اندوز ہوئے اور دوسری طرف دردمند کے مرثیہ، مرشد اور استاد مرزا مظہر جانجاناں بھی محفوظ ہوئے۔ دردمند کا ساقی نامہ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع سے چلے کا لکھا ہوا ہے۔ میر نے نکلت الشعرا میں اس کا ذکر کیا ہے۔ ”دیوان ولی“ ۷۲ کے ایک قلمی نسخے مکتوبہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع میں ترقیے کے بعد دردمند کے ساقی نامہ کا انتخاب شامل ہے جس سے معلوم ہوا کہ ساقی نامہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع سے چلے لکھا جا چکا تھا۔ لیکن ساقی نامہ کے ایک قدیم مخطوطے سے ۱۱۵۴ھ/۱۷۴۱ع کا لکھا ہوا ہے ۷۳ یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ ۱۱۳۷ھ یا اس سے چلے لکھا جا چکا تھا۔ شاہ حاتم نے بھی ایک ”ساقی نامہ“ لکھا تھا لیکن دیوان زادہ کے نسخہ لاہور میں سنہ گرم خوردہ ہے۔ فاضل مرثب نے قیاساً ۱۱۶۱ھ یا ۱۱۶۷ھ بڑھا ہے۔ نسخہ رامپور کے مطابق یہ ساقی نامہ دیوان قدیم سے لیا گیا ہے۔ ۷۴ دیوان قدیم ۱۱۳۴ھ/۱۷۳۱-۳۲ع میں مرتب ہوا تھا جس کے معنی یہ ہیں کہ حاتم کا ساقی نامہ ۱۱۳۴ھ/۱۷۳۱-۳۲ع یا اس سے چلے لکھا گیا تھا۔ عزت نے ۱۱۷۵ھ/۶۱-۶۰ع میں دردمند کے جواب میں ایک ساقی نامہ لکھا اور دردمند کے تصور ماہ پر اعتراض بھی کیا۔ نکوت اورنگ آبادی نے اپنی مثنوی ”در معنوی“ (۷۵-۶۱/۱۱۷۵-۶۰ع) میں دردمند اور عزت دونوں سے انحراف کر کے اپنا زاویہ نظر پیش کیا۔ ۷۶

جد فقیہ دردمند (م ۱۱۷۹ھ/۷۶-۷۷ع) جو اودگیر ضلع ریدر کے رہنے والے تھے، صغر میں ہی میں (۱۱۳۶ھ/۲۴-۲۳ع) اپنے والد کے ہمراہ اودگیر سے شاہجہان آباد ۷۸ آ کر شاہ ولی اللہ الشیاق (م ۱۱۵۰ھ/۳۸-۳۷ع) کے زیر سایہ تہذیب اخلاق و حنیات میں مشغول ہو گئے تھے۔ اپنے والد کی وفات کے بعد مرزا مظہر کے زیر تربیت آ گئے اور ان کی توجہ سے

۱۔ کلشن ہند از میرزا علی لطف میں نام جد فقیہ لکھا ہے (ص ۱۳۰) جو کتابت کی غلطی ہے۔ بیل نے اورینٹل باور گریفیکل ڈکشنری میں جد فقیہ لکھا ہے اور یہی غلطی قاموس المشاہیر جلد اول ص ۳۷۷ میں بھی ملتی ہے۔ ہاں سب معاصر تذکروں مثلاً نکلت الشعرا، ریختہ گویان، غزن نکلت، سرور آزاد، چمنستان شعرا وغیرہ میں جد فقیہ لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔

مجموعہ "کلمات ہو گئے - مرزا مظہر نے دردمند کے بارے میں یہ شعر کہا تھا :

مظہر مہاش خاقل از احوالِ دردمند

لعنۃ است ابنِ کہ دو گروہ روزِ گزلیست

دردمند مرزا مظہر کے "نظر ہائے" تھے ۸۶ اور ان کے مرید بھی جس کی تصدیق ساقی نامہ میں "مدح مرزا مظہر" سے بھی ہوتی ہے :

ذیہ - پیر و مرشد ذیہ پشوا

کوفی کیا کرے اوس کی مسلح و فنا

دردمند ایک بار نواب غلام حسین خان ابن نواب اعظم خان کے ساتھ عظیم آباد میں رہے اور یہاں شورش کے ساموں میں جد و جہد سے بہت بڑھی اور جب غلٹ دیوان سے نواب غلام حسین کی بدلی ہوئی تو وہ دہلی چلے گئے - وہاں شادی کی اور پھر دوسری بار نوازش بہ خان شہادت جنگ (برادر زادہ نواب علی وردی خان شہادت جنگ) کی طلبی سے مرشد آباد آکر ان کی سرکار سے منسلک ہو گئے اور پچیس ولات ہائی - ۸۰ گلزار ابراہیم کے مطبوعہ نسخے میں دردمند کا سال ولادت ۱۱۷۶ھ/۸۱ - ۱۷۶۲ع اور قلمی نسخے میں ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ع ۸۲ درج ہے - استاخ ۸۳ نے ۱۱۷۶ھ/۵۶ - ۱۷۵۳ع دیا ہے جو سرمدی کتابت کی غلطی ہے - اسپرنگر نے تذکرہ یوسف علی غالب کے ذیل میں دردمند کے بارے میں لکھا ہے کہ ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ع میں وفات پائی - ۸۳ تذکرہ یوسف علی غالب ۱۱۸۰ھ/۶۷ - ۱۷۶۶ع میں شروع ہوا اور ۱۱۸۳ھ/۷۰ - ۱۷۷۰ع میں مکمل ہوا - ۸۵ یوسف علی خان ، دردمند کے ذاتی دوست تھے اور تذکرہ کے آغاز کے وقت دردمند کی وفات کو ایک سال ہی کا عرصہ گزرا تھا اس لیے سال وفات میں کسی غلطی کا امکان نظر نہیں آتا - ناضی عبدالودود نے بھی اس تذکرے کے حوالے سے چھ سال وفات دیا ہے - ۸۶

دردمند کو دہلی میں بہت اچھے لوگوں کی صحبت میسر آئی تھی - ایک طرف شاہ ولی اللہ الشیاق اور مرزا مظہر چالچالان کی صحبت و توجہ کا اثر ان کی شخصیت پر پڑا تھا اور دوسری طرف عبد الملک امیر خان انجم ، جد علی خان اور دوسرے امراء سے ان کے گہرے مراسم تھے - وہ اس دور میں ایک ایسی شخصیت تھے جو ہر محفل میں قابل احترام سمجھی جاتی تھی - اسپرنگر نے دیوان دردمند (فارسی) کی نشاندہی کی ہے جو اٹھارہ صنعت پر مشتمل تھا اور ہر صفحے پر بارہ اشعار تھے - ۸۷ شورش نے لکھا ہے کہ عظیم آباد آنے سے پہلے ہی ان کا ساقی نامہ جہاں رواج پا چکا تھا لیکن دیوان فارسی نے انہی

رواج نہیں پایا تھا کہ دردمند کا انتقال ہو گیا۔ ۸۸۔ ابراہیم خاں خلیل نے ان کے اردو و فارسی دواویں کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”فارسی و اردو کے مختصر دیوان اور ریختہ کا ساقی نامہ اس کا مشہور ہے۔ ۸۹۔ گردیزی نے ان کے دیوان فارسی کا ذکر تو کیا ہے لیکن اردو دیوان کا کوئی حوالہ نہیں دیا۔ البتہ دو اردو رہنمایاں اور دو اردو شعر دیے ہیں جن میں سے ایک شعر مرزا مظہر سے منسوب ہے۔ ۹۰۔ دوسرے بیشتر تذکرہ نگاروں نے ساقی نامہ ہی کے اشعار دیے ہیں۔ دردمند آج بھی اپنے ساقی نامے ہی سے پہچانے جاتے ہیں۔ مرزا مظہر اسے جت مانتے تھے۔ ۹۱۔ تذکرہ ”طبقات الشعراء“ میں ساقی نامہ کے اشعار کی تعداد ۹۱ ہے، ”گلزار ابراہیم“ میں ۱۲۵ اور ساقی نامہ مرتبہ شیخ چاند ۹۲ میں تعداد اشعار ۱۹۰ ہے لیکن یہ جس بے ربطی سے ختم ہوتا ہے اس سے بڑا چلتا ہے کہ اس میں کچھ اشعار اور بھی تھے۔

اس دور میں دردمند کے ساقی نامہ کی مقبولیت کا ایک سبب تو یہ تھا کہ یہ روزمرہ کی عام زبان میں لکھا گیا تھا۔ اس میں وہ زور بیان، سلامت اور روانی ہے کہ اس کی زبان میر و سودا کے دور کی زبان معلوم ہوتی ہے۔ اس میں اردو زبان اور اس کی قوتِ اظہار آگے بڑھتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ دوسرا سبب یہ تھا کہ شراب و موسیقی مذہبِ اسلام میں ممنوع ہیں لیکن سارا معاشرہ اس رنگ میں رنگا ہوا تھا اس لیے محفل گو گرمائے اور مجلس بیا کرنے کے لیے جہاں شاعری، نعل کا کلام گزرتی تھی وہاں ساقی نامہ کے رنگین اشعار، جن میں شراب و موسیقی کی مدح میں اشعار لکھے جاتے تھے، زیادہ لطف دیتے تھے۔ ان اشعار میں محفل کے جذبات کو شکستہ کرنے کی بڑی قوت تھی۔

دردمند کا ”ساقی نامہ“ فارسی ساقی نامے کی ہیئت میں لکھا گیا ہے۔ ابتدا میں دو شعر حمد کے، دو شعر نعت کے اور ایک شعر مناجات کا ہے۔ اس کے بعد بارہ اشعار ”مدح مرزا مظہر“ میں لکھے گئے ہیں۔ مدح کے آخری دو شعروں میں یہ بتایا ہے کہ مجھے ریختہ کا کہاں خیال تھا۔ یہ سب مرزا مظہر کا فیضِ صحبت ہے کہ میں نے ریختہ کی طرف توجہ دی :

گنہاں تھا مجھے ریختہ کا خیال
ہوا جب سے اس امر کا امتثال
محبت نے مجھ کو کرب کیا لاجواب
وگرنہ میں اور ریختہ کیا حساب

اس کے بعد ۱۸ شعر ”مدح جد علی خاں“ میں لکھے گئے ہیں جن کے بارے میں

معاصر تذکرے بھی خاموش ہیں۔ میر نے بھی ”اکدام بخد علی خاں داشت“ لکھا ہے۔ اس کے بعد ۱۰ شعر ساقی کو خطاب کر کے لکھے گئے ہیں جن میں ساقی کو جاننے، فصل چار کہہ کر یہ سوال اٹھایا ہے کہ کیا یہ فصل، جب بھولوں سے باغ، دشت اور چاڑ لبراز ہیں، بھولنے کی فصل ہے؟ پھر لکھا ہے کہ :

اس آغش سے میرا نہ کر دل کھاب
نہ گھر میری طاق کے زہرہ کو آب
کہہ میں جاں بلب ہوں پالنے کی طرح
لہجی ہے مجھے آگ لالے کی طرح
اڑے مجھ سے کیا جرم واقعہ ہوا
کہہ دل تیرا مجھ سے جو یوں بھر گیا
نہ تو مجھ کو دیتا ہے جام شراب
نہ فریاد کا میری دینا جواب
مرے عیش کا دفتر اتر نہ کر
قیامت کو مجھ پر مکتور نہ کر

اس کے بعد ۲۲ اشعار ”تسمیہ“ کے ذیل میں لکھے گئے ہیں جن میں ساقی کو طرح طرح سے تسمیہ دی گئی ہیں۔ اس کے بعد ۲۹ اشعار لغز کے زیر عنوان لکھے گئے ہیں اور بتایا ہے کہ میرا سلوک و دم غنیمت ہے۔ میرے وضع و اطوار اور طرز و گفتار پر نظر کر اور دیکھ کہ ارسطو کی حیثیت میرے سامنے ایک دوا ساز کی ہے۔ اگر فلک مجھ جیسا تلاش کرنے کی کوشش کرے گا تو لاکھ میں ایک بھی ایسا نہیں ملے گا اور پھر اپنی لافدری کا شکوہ کیا ہے۔ اس کے بعد دس اشعار میں ”حکایت بر سیل کشیل“ لکھی ہے جس میں اُس پروانے کے جذبات کا اظہار کیا گیا ہے جس کے پر شمع سے جل گئے ہیں اور جو لگن میں پڑا ہے۔ پروانہ کہتا ہے :

مرا شمع سے ہمہ سسہ ہما کہو
اوسے خوب مسجھتا کے اتنا کہو
جی نہا میری قسمت میں جاں { (محمد)
قیامت فلک پھر، وصل ایک آن
جو تجھ کو میرا یہ خوش آتا ہے حال
تو مجھ کو شکست کی کب ہے مجال

مراہا مز، کسچہ آفتی میب ہے
 سعادت مری تیری خواہش میں ہے
 جو گونق عشق میں اس ادب سے مرے
 خدا تابد اوس پہ رحمت کرے

اس کے بعد ۱۵ شعر ”خطاب بہ زاہد“ کے عنوان کے تحت لکھے گئے ہیں جن میں
 ساق و زاہد کی شخصیتوں کے تضاد کو ابھارا گیا ہے :

اوسے زاہد اے منکروں کے امام
 اوسے آبِ انکور تجسہ ہر حرام
 نہیں جانتا تو جو اسرار سے
 نہ گورے وقوف سے انکار سے
 زبان مت نکال اپنی خامی کی طرح
 نہ چڑھ سر پر اتنا خامی کی طرح
 یہ عشر کے دن تیرے شانے سے رہی
 ہلانے سید ہو کے اوسے کی پیش

اس کے بعد ۱۶ اشعار ”در تعریف اہل چمن“ لکھے گئے ہیں جن میں فصل گل
 کی شدت کا ثناء دیا گیا ہے ۔ اس کے بعد موسمِ چار کا بھرپور نقشہ جا کر
 ”در اشتیاق گوید“ کے تحت ۲۵ شعر لکھے گئے ہیں جن میں بتایا ہے کہ :

اوسے ظالمو مفت ہے یہ چار
 کہاں یہ تشہ بھر کہاں یہ غار
 کہ جیوں نقی بر آب ہے یہ جہاں
 تک یک موج میں تم کہاں ہم کہاں
 نہ یہ سے نہ یہ باغ رہ جائے گا
 نہ ملنے کا یہ داغ رہ جائے گا
 جو ہو جائے گا باغ بے آب و تاب
 کوئی پا کے تب گیا کرے گا کہاں

بھر ۲۷ شعر ”در ذوقِ راگ“ کے تحت لکھے گئے ہیں جن میں راگ ، موسیقی ،
 مطرب اور اس سے پیدا ہونے والی کیفیات کو بیان کیا گیا ہے اور بتایا ہے
 کہ اب تک مجھے سب سے ذوق تھا ۔ جو کچھ کام تھا جام و مینا سے تھا لیکن
 اب مجھے آگ کی دھماکا ہے اور راگ کی تشنگی کھو گبر ہے :

تہ چھوڑ اس طرح پیاس کے حال میں
 ڈبو دے مجھے راگ کے تسال میں

اور اسی کے ساتھ ساقی نامہ غم ہو جاتا ہے۔

دردمند کا ساقی نامہ اس دور میں مربوط شاعری کا ایک قابل ذکر نمونہ ہے جس میں جذبات و کیفیات نے ایک ایسا رنگ بھرا ہے جو آج بھی بھلا معلوم ہوتا ہے۔ اس ساقی نامے پر فارسی ساقی ناموں کا اثر بہت واضح ہے۔ اگر اس ساقی نامے کا امیر خسرو، چاسی، عرف، ملک قس اور مولانا ظہوری کے ساقی ناموں سے مقابلہ کیا جائے تو اسلوب و موضوع دونوں پر ان کی جھنکار سنائی دیتی ہے۔ اس ساقی نامے کی پرکھ دردمندی، پائیدہ انداز میں چھپی ہوئی جذبہ و کیفیات کی لہریں، زبان کی صفائی اور بیان کی برجستگی فارسی اثرات ہی سے اردو میں اس طور پر آئی ہے۔ دردمند کے ساقی نامے میں ثبوت اظہار ایک نئی شان دکھائی ہے اور اسے بہت آگے لے جاتی ہے جو ادب کی نئی روایت کو توانائی دے کر اس دور کے تخلیق ذہنوں کو متاثر کرتی ہے۔ غزل کے اس دور میں دردمند کا ”ساقی نامہ“ اسی لیے خاص اہمیت کا حامل ہے۔ یہ نیا رنگ سخن نقا کے ہاں بھی اپنے انداز میں خوب ابھرا ہے۔

افسوس علی خان لغمان، ظریف الملک کوکہ خان چادر یکہ تازہ جنگ ۹۳ (م ۱۱۸۶/۷۳ - ۱۲۷۲ع) اس دور کے ایک اور قابل ذکر شاعر ہیں۔ اردو شعرا کا کوئی تذکرہ ان کے ذکر سے خالی نہیں ہے اور اس کی وجہ جہاں ان کی شاعری تھی وہاں مغلیہ دربار سے ان کی وابستگی بھی تھی۔ ان کی ماں نے ہمد شاہ کے بیٹے احمد شاہ کو دودھ پلایا تھا۔ جب ۱۱۶۱/۱۷۴۸ع میں احمد شاہ بادشاہ ہوا تو اس نے لغمان کو پنج ہزاری منصب اور گوکہ خان کے خطاب سے سرفراز کیا۔ ۹۵۔ لغمان دہلی میں رہا ہوئے اور چونکہ ان کی ماں نے احمد شاہ کو دودھ پلایا تھا اس لیے یہ زمانہ سے زیادہ احمد شاہ سے دو سال بڑے ہونے لگے۔ اس لحاظ سے ان کی ولادت ۱۱۴۸/۲۶ - ۱۷۳۵ع کے لگ بھگ متعین کی جا سکتی ہے۔ جب تک احمد شاہ کی حکومت قائم رہی یہ فراغت و آرام سے زندگی بسر کرتے رہے۔ ان کی ایک بچو سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا زمانہ وقت احمد شاہ کے ساتھ گزرتا تھا۔ عباد الملک نے ۱۱۶۷/۱۷۵۴ع میں جب احمد شاہ کو تخت سے اتار کر اندھا کر دیا اور عالمگیر ثانی کو اس کی جگہ تخت پر بٹھا دیا تو لغمان بھی اپنی جان بچا کر دلی سے نکل کھڑے ہوئے اور ”اپنی عزت و آبرو کی خاطر سفر ہنگام، اختیار کیا۔ ۹۶“

”ہجو شاہ عبدالرحمن الہ آبادی“ میں ایک حکایت بیان کرتے ہوئے فنان نے احمد شاہ سے اپنے دل تعلق اور برہادی کے بعد مرشد آباد جانے کا ذکر کیا ہے :

وہی ساد تھا اور وہی شاہ تھا
غرض کچھ ہی تھا میرا اللہ تھا
میں مجھ میں اس میں تھا ولز و نیاز
گوئی اس میں محمود نہ گوئی ایاز
لنگ نے پسکایک ستم یہ کیا
دلہ شاہ کو داغِ حرمیں دیا
نہ پہنچا گوئی وان سری داد گو
چلا تب تو میں مرشد آباد گو

”ہجو برادر“ سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ جب وہ دہلی سے مرشد آباد جانے لکھے تو اپنے بڑے بھائی کے پاس مدد کے لیے گئے لیکن اس نے بھی گوئی سلوک نہیں کیا۔ دو فارسی رہنمائی بھی بھائی کی ہجو میں لکھی ہیں۔ ”ہجو ہست خان“ سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ دہلی چھوڑنے سے پہلے وہ اس کے ہاں رہنے لکھے تھے لیکن وہاں کھانے پینے کے لیے بھی نہیں ملا تھا۔ دہلی سے الہ آباد ہوتے ہوئے جب مرشد آباد پہنچے تو وہاں ان کے چچا ابرج خان نے بھی گوئی سلوک نہیں کیا اور وہ دل برداشتہ ہو کر فیض آباد آئے اور شجاع الدولہ سے منسلک ہو گئے۔ ۹۷۔ ایک روز شجاع الدولہ نے از راہ مذاق تہتا ہوا سک فنان کے ہاتھ پر رکھ دیا۔ تکلیف سے فنان کے آنسو نکل آئے۔ اس وقت تو وہ خاموش رہے لیکن لواب کی اس حرکت سے اپنے آزرده ہوئے کہ وہاں سے عظیم آباد چلے گئے اور راجہ شتاب رائے کی سرکار سے وابستہ ہو گئے۔ ۹۸۔ اودہ میں وہ ویسے بھی غوش نہیں تھے۔ شجاع الدولہ نے جو وظیفہ مقرر کیا تھا وہ بھی انہیں نہیں ملا تھا جس کا اظہار ”ہجو راجہ رام لراہ دیوان شجاع الدولہ بہادر“ میں فنان نے کیا ہے :

اللہ می دہاند و شیطاں نمی بہد
نواب می دہاند و دیوان نمی دہد

مبتلا نے لکھا ہے کہ ۵۷/۵۱۱۷ - ۱۷۵۶ء کے اوائل میں عظیم آباد آئے اور لائفیم عظیم آباد راجہ شتاب رائے کے مزاج میں پوری طرح دخیل ہو گئے۔ ۹۹۔ عاشق نے یہ لکھا ہے کہ راجہ شتاب رائے کی وساطت سے شاہ عالم بادشاہ سے ظریف الملک کا خطاب اور دو تین گاؤں آل تمنا کے طور پر ملے۔ ۱۰۰۔ اب

ان کی زندگی فارغ البالی سے گزرنے لگی اور یہیں عظیم آباد میں ۱۱۸۶ھ/ ۱۷۷۳-۷۴ء میں وفات پائی۔ لفظ کا مزار محلہ دھول پورہ عظیم آباد میں شیر شاہ کی مسجد سے شال کی جانب آغا حسنا کے چوراہے سے متصل ہاون برج کے امام باڑے کے صحن میں آج بھی موجود ہے جس پر حکیم ابوالحسن مفتون کا لکھا ہوا یہ قطعہ فارغِ وفات سنگ موصی کے کتبے پر کندہ ہے: ۱۰۱

گوکہ غائب آب بہار باغ سخن
سوئے خلدِ بریں ز دنیا رفت
گرد مفتون چو فکر قارضی
گفت هاتف ”سرور دلہا رفت“

۱۱۸۶ھ

اشرف علی خان فغان خوش مزاج اور ظریف السان تھے۔ میر نے لکھا ہے کہ ”بہت قابل اور ہنگامہ آرا جوان ہے۔۔۔ آج کل اس کی طبیعت لطیفہ گوئی کی طرف زیادہ مائل ہے۔“ ۱۰۲ راجہ لاکرمل پر ”کھٹی کی مٹی کا سالن“ اور حکیم معصوم پر ”کٹو گھڑائی“ کے نثرے فغان ہی نے چست کیے تھے۔ میر حسن نے بھی یہی لکھا ہے کہ فغان ظریف الطبع تھے اور ان کے لطائف و غرائف مشہور ہیں۔ ۱۰۳ اسرا اللہ آبادی نے فغان کے حوالے سے لکھا ہے ۱۰۴ کہ وہ خود کہتے تھے خوش طبعی اور ستم ظریفی میں دہلی سے لمے کر عظیم آباد تک کبھی کسی ظریف و ہذلق کو سے نہیں پارا لنگز ایک دفعہ ایک گائے والی سے شکست کھائی۔ ایک مجلس میں کائے والی حاضر تھیں۔ محل رنگ پر تھی کہ اتنے میں ایک عورت آئی اور جب فرش کے قریب پہنچی تو چوٹیاں اتار دیں لیکن اتفاق سے ایک جوتی اس کے بلتر سے الجھ کر ٹٹک گئی اور وہ اسی حالت میں فرش پر آ گئی۔ فغان نے حاضرین مجلس سے گھبرا دیکھو یہ بی بی جب مجلس میں آئی ہیں تو اپنی ”جفت“ جدا نہیں کرتیں، ساتھ لاتی ہیں۔“ اس نے دست بستہ عرض کیا کہ گتیز کا یہی حال ہے، لیکن حضور جب محل میں رونق افروز ہوتے ہیں تو اپنی ”جفت“ خدمتکاروں کے سپرد کر کے آتے ہیں۔ انصاف کیجیے حق بجانب کون ہے؟ عاشق نے بھی ایک ایسا ہی واقعہ لکھا ہے ۱۰۵ کہ فغان نے جب اپنا پختہ مکان بنوایا اور دوستوں کی دعوت کی تو ہاتھوں ہاتھوں میں کہا کہ میں چاہتا ہوں اپنے مکان پر کوئی ایسی لٹائی بنواؤں جس سے معلوم ہو کہ یہ لٹاؤں کا مکان ہے۔ فغان کا ملازم وہاں کھڑا تھا۔ دست بستہ عرض کیا کہ فدوی کے ذہن میں مکان کے لیے ایک اچھا نشان آیا ہے۔ دریافت کرتے پر اس

نے جواب دیا کہ صدر دروازے پر ”دوستان“ بنوا دیئے جائیں تاکہ لوگوں کو معلوم ہو جائے کہ یہ بادشاہ کے دودھ شریک بھائی حضرت مرزا اشرف علی خاں کا مکان ہے۔ نقاب یہ نعرہ سن کر بہت محظوظ ہوئے اور ملازم گھو اعدام سے لوازا۔

فغان اردو و فارسی دونوں زبانوں میں شاعری کرتے تھے لیکن ان کی زبانہ توجہ اردو کی طرف تھی۔ ان کا کلیات دو ہزار اشعار پر مشتمل تھا ۱۰۶ جس کا انتخاب ”دیوان فغان“ کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ مطبوعہ دیوان چولکہ انتخاب ہے اس لیے بعض تذکروں اور مباحثوں میں ایسی غزلیں، اشعار اور منظومیاں ملتی ہیں جو دیوان میں شامل نہیں ہیں۔ ابراہیم خاں خلیل نے اپنے تذکرے میں فغان کی دو منظومیوں کے کچھ اشعار بھی اپنے انتخاب میں دیے ہیں۔ ۱۰۷ صباح الدین عبدالرحمن نے ”دیوان فغان“ کے مقدمے میں بھی اسے کلام کی نشاندہی کی ہے۔ ۱۰۸ ان کے مطبوعہ دیوان میں تین قصائد بھی شامل ہیں جن میں دو حضرت علی کی شان میں اور ایک امام علی موسیٰ رضا کی مدح میں ہے۔ ان قصائد کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ فغان نے اس زمانے میں لکھے جب وہ پریشان روزگار تھے۔ ان قصائد میں اپنی پریشانی، بے باقہر دہر اور عبرت کے مضامین تشبیہ میں بالذکر ہیں۔ فغان کے دیوان میں دس ہجوبی اردو میں ہیں اور آٹھ ہجوبہ رباعیات، ایک قطعہ اور راہہ رام لرائین بہادر کی ہجوبہ فارسی زبان میں ہیں۔ ان ہجوبیات کی اہمیت یہ ہے کہ ان سے فغان کے حالات زندگی پر روشنی بڑی ہے۔ فارسی دیوان میں قطعات و رباعیات کے علاوہ مکمل و نامکمل غزلیں ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ بھی، اردو کلام کی طرح، فارسی کلام کا انتخاب ہے جو فغان کی زندگی میں تیار ہوا تھا۔ فغان کا بیشتر کلام اردو غزلیات پر مشتمل ہے۔ غزل ہی ان کی شہرت کا سبب ہے۔

فغان کی شاعری کا آغاز لومعری میں ہوا اور ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء تک ان کی شہرت اتنی ہو چکی تھی کہ شاہ حاتم نے ان کی زمین میں غزل گھسی۔ ”دیوان زادہ“ میں آٹھ غزلیں فغان کی زمین میں ملتی ہیں۔ میر، گردیزی اور قائم نے فغان کا حال اپنے تذکروں میں لکھا ہے۔ میر نے لکھا ہے کہ فغان قزلباش خاں امید کے شاگرد تھے۔ ۱۰۹ شفیق نے لکھا ہے کہ فارسی میں قزلباش خاں امید سے اصلاح سخن لیتے تھے ۱۱۰ اور یہ بات اس لیے درست معلوم ہوتی ہے کہ امید فارسی کے شاعر تھے اور اردو میں ان کا کلام اتنا گم رہا ہے کہ فغان کا، جو قطعہ معلوم کا پروردہ تھا، اردو میں ان سے اصلاح لینا قرین ناس

نہیں ہے۔ لغات نے امید کی استادی کا کہیں ذکر نہیں کیا البتہ امید کے ایک مصرع پر گروہ خروہ لکاتے ہیں۔ بر خلاف اس کے علی قلی خان ندیم کی استادی کا ذکر کئی اشعار میں کیا ہے :

کیا لغات سے پوچھتے ہو کون تھا حضرت ندیم
ہو یا تھا ، مرشد تھا ، ہادی تھا ، مرا استاد تھا
ہر چند اب ندیم کا شاگرد ہے لغات
دو دن کے بعد دیکھو استاد ہوئے گا

ان باتوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ لغات فارسی میں امید سے اور اردو میں علی قلی خان ندیم سے مشورۂ سخن کرتے تھے۔

لغات نے جب شاعری کا آغاز کیا ، ایام کوئی کی تحریک بے اثر ہو چکی تھی اور مرزا مظہر کے زیر اثر یزین کی شاعری کی دعوم تھی جس نے اردو شاعری کا رشتہ فارسی شاعری کی روایت سے دوبارہ قائم کر دیا تھا۔ یہ نئی شاعری جذبات و واردات کے اظہار کی شاعری تھی۔ اس زمانے میں سینکڑوں شاعر شعرگوں میں مصروف تھے جن میں یزین ، تابان ، میر ، سودا بھی تھے اور درد و قائم بھی۔ یہ سب نوجوان تھے۔ اگر اس دور کی غزل میں لغات کی غزل کو رکھ کر دیکھا جائے تو ان کے طرز ادا میں ہمیں ایک انفرادیت نظر آتی ہے۔ لغات کے کلام میں گہرائی اور وسعت نہیں ہے لیکن اس کے باوجود یہ انفرادیت اتنی واضح ہے کہ ان کا کلام ان شاعروں کے کلام میں مل کر گم نہیں ہوتا۔ لغات کی یہ انفرادیت دراصل اس اندازِ نظر سے پیدا ہوئی ہے جس سے وہ اپنے جذبہ و احساس کو ، اپنی ہر بات کو اپنے طور پر دیکھنے اور محسوس کرتے ہیں۔ یہ اندازِ نظر اپنے اندر کوئی غیر معمولی قدرت نہیں رکھتا لیکن یہ طرز ادا کو ساتھ بھی نہیں رہنے دیتا۔ اسی لیے ان کے اسلوب میں فارسی الفاظ و تراکیب کی جہات نظر آتی ہے جو اس طور پر اس دور میں ایک نئی چیز ہے۔ یہ فارسی ان اردو زبان پر قدرت نہ ہونے کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ خیال اور اندازِ نظر کی قدرت سے پیدا ہوا ہے۔ لغات اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو یزین ، سودا ، میر ، درد وغیرہ کی آوازوں کے سیلاب میں نہیں جھے بلکہ اپنی بات کو اور اپنے واردات کو اپنے انداز سے بیان کرتے رہے۔ وہ نئی شاعری کے ساتھ خروہ ہیں لیکن اپنے طور پر اور اپنے انداز سے :

لغات رخصتہ کو جہاں میں بہت پس
گوئی لہہ سا دلہا میں۔ پیدا نہ ہوگا

اس بات کی وضاحت اور طرزِ نفاذ کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

ہے آرزوئے گریہ مجھے چشم تو ہنوز
لکلا نہیں ہے قطرۂ غم۔ چگر ہنوز
گیا خاک سبز ہو مرا داغ چگر لہاں
میں موسمِ خزاں میں گل تو دمیدہ ہوں
نئے شعلہ و نئے برق و نہ اشکر نہ شرر ہوں
میں عاشقِ دل سوختہ ہوں ، تلتہ چگر ہوں
لہریں غلی و طہنِ عزیزاں ، جفائے غیر
سب کچھ مجھے قبول ہے ہر تو جدا نہ ہو
گیا چھپاؤں میں نہیں چھپی خدائے سوزِ عشق
پردہ داغ چگر گیا چادرِ مہتاب ہے
عباسِ خاطرِ معشوق گم ہے کشتہٴ نال
نفاذ کی خاک گھولے گھرِ نسیم تو نہ گئی
پہاں تک گردشِ طالع تو آئی آزمائشِ مہم
خطِ تقدیر بھی میری جبین پر نقشِ باطل ہے
اس ہستیِ مہیوم میں ہرگز نہ کھلی چشم
معلوم کسی کو نہیں لبھام کسی کا
جی نکل جائے مرا گشمکشِ دام میں کش
نہ گرفتار چمت ہوں نہ گرفتارِ نفس
نہالمِ ترے سرور کا ہوتا رہے حریف
بہ عزیز و الکسار تو ہر ہمار کب تلک
تیری کلی میں ظالم مالدہٴ نقشِ پا ہوں
گیوں کر کوئی اٹھاوے مجھ سے شکستہٴ پا گوں

ان اشعار میں اسلوب و اندازِ نظر کی وہ روایت ہے جو ہمیں زیادہ واضح طور پر
نفاذ کے معاصر شاہِ قدرت کے ہاں نظر آتی ہے اور جو آگے جا کر غالب کی
روایت سے جا ملتی ہے اور جس کے بارے میں اب تک یہ کہا جاتا رہا ہے کہ
غالب ہی خود اس کے موجد اور خود ہی خاتم ہیں۔ ادبی و شعری روایت کے
تقلیدی سفر میں ایک دور میں صرف ایک آواز ہی نہیں ابھرتی ، حالانکہ حاوی ایک
یا دو آوازیں ہی رہتی ہیں ، بلکہ کئی آوازیں ابھرتی ہیں اور اپنا وقت آنے پر
آئندہ دور کی آوازوں سے مل کر ان میں نئی جان ڈالتی اور اس روایت میں توانائی

و شومندی پیدا کرتی ہیں۔ فنان کی آواز اس دور کی ایک ایسی ہی آواز ہے جس سے ایک ایسا امکان ابھرتا ہے جو آئندہ دور میں غالب کے ہاں اپنے سفر کو طے کر لینا ہے۔ طرز فکر و ادا کی یہ التراہیت اس دور کے مزاج کا نہیں بلکہ خود فنان کے مخصوص مزاج کا نتیجہ ہے، جس میں ہات کو نئے رخ سے دیکھنے کے تصور موجود ہیں۔ فنان کے ہاں مضمون آفرینی، انسان اور چیزوں کے رشتوں کو نئے رخ سے دیکھنے سے پیدا ہوئی ہے اور چونکہ اس عمل میں ان کا تجربہ موجود ہے اس لیے ان کے شعر ہمیں متاثر کرتے ہیں۔ سودا نے فنان کے اشعار اور قطعات پر قطعے لکھے ہیں اور انہی لیے کہو ان کی لے سے ملانے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً سودا نے یہ قطعہ :

سودا یار عشق میں شیریں سے کوہکن
بازی اگرچہ ہا نہ سکا، مر تو کہو سکا
کس منہ سے پھر تو آپ کو کہتا ہے عشق باز
اے رومیہا تمہ سے تو بہہ بھی نہ ہو سکا
فنان کے اس قطعے سے متاثر ہو کر گہا ہے :

سونا شبِ فراق میں آرام سے فغاب
یہ تو کسی کی چشم سے اب تک نہ ہو سکا
تو نے جو رات خواب میں دیکھا تھا یار کو
کیوں کر بڑی تھی لبت تھمے، کیونکہ سو سکا
سودا نے یہ طویل قطعہ :

سودا فنان کو خط پہ لکھا اس کے یار نے
جس وقت اس کے حال کی اس کو خبر ہوئی
فنان کے اس شعر پر لکھا ہے :

شکوہ تو کیوں کرتے ہے مرے اشک سرخ کا
تیری کب آستین مرے لوہو سے ابھر گئی
اسی طرح سودا کا یہ قطعہ :

نامہ لکھا تھا یار کو میں یہ سچہ کے ہے

عالم میں رسمِ نامہ و پیغام پر گھمب۔

فنان کے اس شعر سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے :

خطِ دیہو چھپا کے ملے وہ اگر گھمب

لینا نہ میرے نام کو اے نامہ پر گھمب

لفان نے بھی سودا کو اس طرح داد دی ہے :

لفان کون اب خریدار سخن نہا

اگر یہ حضرت سودا نہ ہوتا

ان مثالوں^{۱۱۱} سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اپنے غنط مزاج اور الگ طرز کے باوجود اپنے دور میں بھی لفان شاعر کی حیثیت سے اہمیت رکھتے تھے۔ کلام لفان کی ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ ان کے ہاں، سودا کی طرح، قطعہ بند غزلیں بہت ہیں۔ دوسری قابل ذکر بات یہ ہے کہ ان کے کلام میں ناپہواری نہیں بلکہ، درد کی طرح، معیار کی یکسانیت ملتی ہے۔ تیسری بات یہ ہے کہ وہ شاعری میں لفظوں کو سلینے، احتیاط اور شائستگی کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ لفان کی زبان اپنے معاصر شعرا سے زیادہ صاف ہے۔ اس میں متروکات اتنے بھی نہیں ہیں جتنے سودا یا میر کے ہاں ملتے ہیں اور یہ کوز معمولی بات نہیں ہے۔ لفان کے ہاں فارسی تراکیب اور بندشیں اپنی بات کو پورے طور پر بیان کرنے کا وسیلہ ہیں۔ ان کے ہاں ایک مصرع دوسرے مصرع سے پوری طرح بیوست و مربوط ہے۔ وہ مشکل زمینوں میں بھی اتنی لمے ساختگی سے شعر نکالتے ہیں کہ شعر پڑھنے ہوئے زمین کی سنگلاخی کا احساس تک نہیں ہوتا۔ اس دور کی شاعری کی طرح عشق اور اس کی علامات لفان کی شاعری کا بھی مرکزی نقطہ ہیں۔ وہ اپنے جذبہ و احساس اور اپنے تجربے کو انہی علامات کے ذریعے بیان کرتے ہیں۔ لفان کے یہ چند شعر اس اعتبار سے دیکھیے کہ فارسی روایت کس طرح جم کر اردو شاعری کو ایک لیا رنگ اور لکھار دے رہی ہے اور دورِ آمد کی شاعری سے یہ شاعری کتنی غنط اور گنتی آگے بڑھ گئی ہے :

تو بھی حیرت میں رہا دیکھ کر آئینے کو

جو تجھے دیکھ کے حیراں نہ ہوا تھا سو ہوا

جداقی میں اگر آنکھیں نہ روتیں

تو ہرگز وارِ دل افشا نہ ہوتا

حیراں میں یہ دل تجھ کو کر باد بہت رویا

جب وصل ہوا حاصل ہو شاد بہت رویا

گو بزمِ غیر میں نہیں لایا زبان یہ نام

دل میں ہزار بار تجھے یاد کر چکا

مطلوب کو عزیز ہے یوسف کا پرہیز

یوسف ہو جس کے پاس اسے اپرہن سے گیا

نہ آسوری چشم میں گم رہے ہیں
 خدا جانے کس واسطے تہم رہے ہیں
 مٹ خاک میں توجہ کو ملا ہار گہ جون اشک
 میں دیدہ تفتیق کا منظور نظر ہوں
 آخر اس منزل ہستی سے طر کرنا ہے
 اے مسافر تجھے چلنے کی خبر ہے کہ نہیں
 حیات راہ باغ فراموش ہو گئی
 کتنی نفس سے مت بھیسے آزاد کیجیو
 باغ و چار جس کی نظر میں خزاں لگے
 تو میں بتا گہ یہ دل وحشی کہاں لگے
 آوے تو زلدی ہے نہ آوے تو با نصیب
 جینا رہے وہ یار ہارا جہاں رہے
 چاکا کوئی نہ خواب عدم سے کہہ پوچھے
 آسودگانہ خاک میں بیدار کوئی ہے
 باقی رہی فضاں ترے دل کی شکفتگی
 اس گل کو گھیا ہوا کہ نہ ہو ہے نہ رنگ ہے
 کسے تو ڈھونڈتا بھرتا ہے اے فضاں تھا
 کہ اس سرا کے مسافر تو گھر گئے اپنے
 جو چھپے چمن میں بجائے تھے روز و شب
 وہ مرغ تو نفس میں گرفتار ہو چکے
 یہاں تک میں ہوا خاطر عالم سے فراموش
 پھر کوئی نہ پوچھے کہ ترا نام میں ہے
 صبح وصال شام غریباں ہوں فضاں
 جاگے بہت یہ آخر شب آنکھ لگ گئی
 شب فراق میں اکثر میں آئینہ لے کر
 یہ دیکھتا ہوں کہ آنکھوں میں خواب آتا ہے
 پھر نہ راہ عدم سے کوئی کہ ہم پوچھے
 مسافر و کہو منزل یہ کہا گزرتی ہے

ہم نے دیوانہ فضاں سے یہ چند شعر کسی کاوش کے بغیر یوں ہی جن لیے
 ہیں۔ ان اشعار کو بڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ لازمی روایت کی پیروی کے باوجود

شاعری تخلصی قوت طرز و خیال گوئی زبان کے ہنر میں کسی تنومندی کے ساتھ ڈھال رہی ہے۔ اس میں سرخ و آشیانہ ، زلف و زنجیر ، صید ، عباد و قس ، خزاں و چار ، دل و چکر ، عدم و منزل ، یوسف و یراہن اور اس قسم کی بے شمار علامات فارسی سے آکر اس طور پر اُردو غزل کے مزاج میں جذب ہو گئی ہیں کہ جیسے یہ ہمیشہ سے اسی کا حصہ تھیں۔ اس دور کی شاعری نے یہ کام اتنے بڑے پیمانے پر کیا کہ اُردو شاعری کی روایت کا راستہ نہ صرف مقرر ہو گیا بلکہ اسے استحکام و اعتبار بھی حاصل ہو گیا۔ اس روایت کو بنانے والوں میں نفاذ کا نام بھی شامل ہے جس نے اپنے تجربے کو اپنے انداز میں اس طور پر بیان کیا کہ اس کے اشعار کی تلاوت ہمیں آج بھی بھل معلوم ہوتی ہے :

کیوں کریں غیر کے مضمون کو نفاذ ہم موزوں
تلاوتی ہوئے سخن میں یہ کمال اپنا ہے

بیان کی شاعری بھی اسی روایت کا حصہ ہے :

مست دردِ دل کو بوجہ بقولِ نفاذ ، بیان

”اک عمر چاہیے مرا قصہ تمام ہو“

خواجہ احسن الدین خان بیان (م مفر ۱۲۱۲/۱۷۸۸ء) بھی شعرا کی

فہ قائم نے غزن نکلت میں ، گردہزی نے تذکرۂ ریختہ گویاں میں اور میر حسن نے تذکرۂ شعرائے اردو میں بیان کا نام خواجہ احسن اللہ لکھا ہے۔ حیرت نے مقالات الشعرا میں ، پکنا نے دستور القصائد میں ، قائم نے مجموعہ ”غز میں اور مصحفی نے تذکرۂ ہندی میں خواجہ احسن الدین خان لکھا ہے اور جی صحیح ہے۔ احسن اللہ احسن ایک اور شاعر تھے جن کا ذکر ہم ایہام گویوں کے ذیل میں کر چکے ہیں۔ بیان کے حیدر آبادی شاگرد گلاب چند ہند نے اپنی نثر و نظم میں دو جگہ بیان کا نام احسن الدین خان لکھا ہے۔ اپنے دیوان کے دیباچے میں ”سرآمد سخن آرائی جہاں استاد زمان احسن الدین خان پادشہ“ لکھا ہے اور اپنے قصیدے ”در مدح استاد“ میں بیان کا نام ایک شعر میں اس طرح دیا ہے :

گوں یعنی احسن الدین خان پادشہ کی جناب

ہے بیان جس کا تخلص بطور دے جو شعر گو

لیجھیں نرائن شفیق اورنگ آبادی نے اپنے تذکرے ”شمار غریباں“ (مراتب اکبر الدین صدیقی ص ۵۵ مطبوعہ البصیر ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۷ء) میں بھی خواجہ احسن الدین خان ہی لکھا ہے۔ شفیق نور بیان دولوں آصف جاہ ثانی کے دربار سے ایک ہی زمانے میں وابستہ تھے۔ (ج - ج)

اسی سلسلے سے تعلق رکھتے تھے جو مرزا مظہر جانجاناں کے (برائو ہروان چڑھی۔ بیان اکبر آباد میں پیدا ہوئے ۱۱۲ اور دہلی میں تربیت پائی۔ جس زمانے میں بیان نے شاعری کا آغاز کیا اس وقت مرزا مظہر اور ان کے شاگرد یقین کا طوطی بول رہا تھا۔ بیان نے بھی مرزا مظہر سے رشتہ شاگردی قائم کیا جس کا اعتراف اس شعر میں کیا ہے :

جب سے شاگرد ہوا حضرت مظہر کا بیان

کیا شاگردی کا اقرار سب استادوں نے

بدین کی غزل پر ”دیوان بیان“ میں جو غنیمت ملتا ہے اس کے آخری بند سے ظاہر ہوتا ہے کہ بیان نے یقین کے بعد مرزا مظہر کی شاگردی اختیار کی۔ ان کے دیوان میں مرزا مظہر کی وفات پر لکھا ہوا قطعہ تاریخ بھی موجود ہے۔ بیان شاگرد تو مرزا مظہر کے تھے لیکن مرید مولانا فخر الدین دہلوی (م ۱۱۹۹ھ/۱۷۸۵ع) کے تھے۔ اپنے دیوان میں کئی جگہ اپنے مرید کا ذکر کیا ہے :

نچھ گھو گھس نام سے اے فخر مرے باد کروں

باہ ہے ، پیر ہے ، مرشد ہے ، خدا ہے کیا ہے ۱۱۳

جاگیردارانہ نظام میں تعلیم یافتہ لوگوں کا ہمیشہ ندیمی تھا۔ بیان نے بھی پس پیش اختیار کیا۔ قائم نے لکھا ہے کہ ”مصاحبت کے فن میں بڑی دستگاہ رکھتا تھا۔ ۱۱۵۴ جب نیک اشرف علی خاں نقان دہلی میں رہے بیان ان سے وابستہ رہے لیکن احمد شاہ کی معزولی (۱۱۶۷ھ/۱۷۵۳ع) کے بعد جب نقان مرشد آباد چلے گئے تو بیان نے روزگار ہو گئے۔ قائم نے لکھا ہے کہ ”اس سے پہلے کہ جب گوگہ خاں (نقان) دہلی میں تھے بہ تعلق ان کے ساتھ گزر بسر ہوتی تھی ، آج کل کے کار ہے۔ ۱۱۶۸ھ شاہ محمد حمزہ ماریہروی (م ۱۱۹۸ھ/۱۷۸۳-۱۷۸۲ع) نے لکھا ہے کہ ۱۱۸۸ھ/۱۷۷۴-۱۷۷۵ع میں بیان نواب غازی الدین خاں عباد الملک کے ساتھ ان کے گھر آئے تھے۔ ۱۱۷۶ھ/۱۷۶۲-۱۷۶۳ع تک سودا کا عباد الملک کے ساتھ رہنا ثابت ہے۔ اس کے بعد وہ مہربان خاں رند سے وابستہ ہو گئے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب سودا گرو رند نے عباد الملک سے سانگ لیا تو کچھ عرصے بعد بیان اس سے وابستہ ہو گئے اور پھر اس وقت تک اس کے ساتھ رہے جب تک وہ حج بیت اللہ کے لیے روانہ نہ ہو گیا۔ جب عباد الملک دکن کی طرف روانہ ہوا تو بیان اس کے ساتھ تھے اور جب ۱۱۸۷ھ/۱۷۷۴-۱۷۷۳ع میں عباد الملک۔ ورت پنج گھر حج کے لیے روانہ ہوا تو بیان بھی رہ گئے اور سورت

ہے حیدر آباد دکن آگئے۔ بیان کے ایک شعر میں سیر گجرات اور سورت کا ذکر ملتا ہے :

اتنے ہی شہر میں وہ ماہ جیسی جن گو ملے
سیر گجرات گروے جاٹیں نہ سورت دیکھیں

۱۱۹۳ھ/۱۷۸۰ء میں حیدر آباد میں بیان کی موجودگی کا پتا شفیق اورنگ آبادی کے اس بیان سے ملتا ہے :

”خواجہ الحسن الدین خان بیان تخص جہاں آبادی کہ از چندے وارد
حیدر آباد است، ہی گوید :

اقدس پاک ذات میر رضی
کہ بتازد باو زمین و زمان

سال تاریخ ہدر رقت او

رضی اللہ عنہ گفت بیان ۱۱۸۸ھ

”رضی اللہ عنہ“ کے اعداد ۱۲۰۱ میں سے اگر ”او“ کے ۷ عدد گھٹا دیے جائیں تو اقدس کا سال وفات ۱۱۹۳ء برآمد ہوتا ہے۔ شفیق کے بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ بیان کو حیدر آباد آئے ہوئے زیادہ عرصہ نہیں گزرا تھا۔ دوسرے یہ کہ وہ اس وقت تک آصف چاہ ٹاٹی سے وابستہ نہیں ہوئے تھے ورنہ شفیق اس بات کا ذکر بھی کرتے۔ ایک شعر میں بیان نے اس طرف بھی اشارہ کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ”حکم“ کے انتظار میں ہیں :

گر میری خبر ہو چھپی باب حضرت آصف

کھپو اسی کوچے میں بدستور بڑا دوب

ایک اور قطعے میں اسی بات کو دوسرے انداز سے یوں کہا ہے :

سارے دکھن میں گھر بہ گھر لوہ

تیری دولت نظام ہاجے ہے

کبھی لوہت ایسا کی بھی پہنچے

وہ بھی تیرا سلام ہاجے ہے

اگر ”چندے“ سے چھ سال مراد لی جائے تو بیان ۱۱۸۸ھ/۱۷۸۳-۸۵ء میں حیدر آباد پہنچے، اور طویل انتظار کے بعد آصف چاہ ٹاٹی کے متوصل ہوئے۔ اس کا ثبوت یہ بھی ہے کہ آصف چاہ ٹاٹی کے حوالے ۱۲۰۰ھ (۱۷۸۹-۹۰ء) سے پہلے کے کسی واقعے کا کوئی حوالہ ان کے کلام میں نہیں ملتا۔ سب سے پہلا حوالہ مثنوی ”موش نامہ“ ہے جو بالکل میں لکھی گئی۔ بالکل جنوب ہند کا

ایک مشہور قلعہ تھا جہاں آصف چاہ ثاني ۸۱۲۰ء میں ایک بڑے لشکر کے ساتھ پہنچے اور اپنے ولی عہد نواب سکندر چاہ کی قیادت میں سرنگ پٹن پر حملے کے لیے فوج روانہ کی۔ ۱۱۹ مدعیہ سندس اور تصائد کے علاوہ ایک دعائیدہ غنم ۸۱۲۱۰ (۱۶-۱۵ء) بھی ملتا ہے جس سے آصف چاہ ثاني سے ان کے قوسل کا مزید پتا چلتا ہے۔ صفر کے مہینے میں جمعہ کے دن ۸۰۲۱۳/۸ جولائی یا اگست ۱۷۹۸ء کو وفات پائی۔ بیان کے شاگرد گلاب چند ہمدن نے اظہار تاریخ وفات لکھا ۱۲۰:

یہ صفر بہ جمعہ از دھر چوب یای رفت
صد سالہ از تیر دل تا اوج آسای رفت
تاریخ رحلت او ہمدن چو جستم از دل
نالد و گفت عاقبت "امتداد از جہاں رفت"

۸۱۲۱۳

بیان خوش صورت و خوش سیرت انسان تھے۔ ۱۲۱ ان کے حسن اخلاق و مروت کی معاصر تذکرہ نویسوں ۱۲۲ نے تعریف کی ہے۔ ۸۱۱۶۵/۸۵۲ء تک بیان دہلی کے قابل ذکر شعرا میں شمار ہونے لگے تھے۔ میر نے اپنے تذکرے "ذکات الشعرا" میں بیان کا کوئی ذکر اس لیے نہیں کیا کہ بیان مرزا مظہر کے شاگرد تھے اور یہ اس سلسلے کے شعرا سے اپنی گروہ بندی کی وجہ سے نہ صرف معاصرانہ چشمک بلکہ اپنے مخصوص مزاج کی وجہ سے پرغاش بھی رکھتے تھے۔ گودہری نے اپنے تذکرے میں چونکہ مرزا مظہر کے شاگردوں کا خاص طور پر ذکر کیا ہے، بیان کا توجہ بھی موجود ہے جس میں ان کے "لہم و نراست اور معنی ایجاد طبع" کی تعریف کی ہے۔ عشق نے ان کی فصیح البیان اور زبان دانی کی تعریف کی ہے اور لکھا ہے کہ "اس زمانے کے تمام غزل گو اس کی غزل سرائی کو مستقیم جانتے ہیں۔" ۱۲۳ فن شاعری پر بیان کی کبھی نظر تھی اور علم صرف و نحو کی انھوں نے باقاعدہ تعلیم حاصل کی تھی۔ ۱۲۴ گم گو تھے، احتیاط سے شعر کہتے تھے اس لیے ایک مختصر دیوان ان سے یادگار ہے جس میں غزلوں کے علاوہ قصیدہ، مثنوی، رباعیات، سندس، غنم، لغت، سرائی وغیرہ شامل ہیں۔ یہ دیوان رطب و یاس سے پاک ہے۔ زبان و بیان میں اتنے محتاط تھے کہ ایک بار کسی شخص نے بھری بھل میں بیان کے اس شعر پر:

آسایاں پر دستِ ثروت نے لکھی ہے اس کی مدح
لا مسجد جس کے ابھی کہتے ہیں خطِ استوا

یہ اعتراض کیا کہ آسان پر خط استوا کہاں ہوتا ہے ؟ وہاں یان تو نہیں لیکن میر سجاد موجود تھے ۔ انہوں نے معترض سے کہا کہ یا تم اس شعر کو سمجھے نہیں ہو یا پھر اگر یہ غلطی ہے تو کاتب کی غلطی ہوگی ، اور اگر ایسا نہیں ہے تو یان تمہاری خاطر اس کی سند پیش کر دیں گے ۔ یان تک یہ بات پہنچی تو انہوں نے ”ردالایراد“ کے نام سے ایک مثنوی لکھی اور خاقانی ، فیضی ، صائب ، شیخ ابولنصر اور رضی کے ایسے اشعار پیش کیے جن میں آسان پر خط استوا کا ذکر آیا تھا ۔ اس سے معلوم ہوا کہ وہ نہ صرف زبان و زبان میں محتاط تھے بلکہ فارسی ادب پر بھی اچھی نظر رکھتے تھے ۔ ”ردعمل کی تحریک“ بھی دراصل فارسی شاعری کی پیروی کی تحریک تھی اور یہ کام فارسی شاعری کے گہرے مطالعے کے بغیر ممکن نہیں تھا ۔ اس دور کا یہ عام رجحان تھا کہ فارسی زبان و شعر کی ساری خصوصیات اور نئی بازیکیاں اردو شاعری کے مزاج میں جذب کر دی جائیں ۔ اس دور کے شعرا نے اس تخلیقی عمل سے فارسی شاعری کے فن اور مزاج کو اس حد تک اردو میں سلا یا کہ خود اردو زبان کے شعری و ادبی نقوش متعین ہو گئے لیکن یہ سب کچھ کرتے ہوئے بھی اپنا رشتہ روزمرہ کی عام بول چال کی زبان سے قائم رکھا ۔ یہ کام میر ، درد اور سودا نے بھی کیا اور میں کام قائم ، سوز ، یان ، تابان ، حزیں وغیرہ نے بھی کیا ۔ اسی لیے سارے فارسی اثرات کے باوجود اس دور کی شاعری میں اردو پن نمایاں رہا اور دیکھنے میں دیکھتے اردو شاعری نے نئی قوت حاصل کر کے عوام و خواص میں یکساں مقبولیت حاصل کر لی ۔ یان کی شاعری بھی ، فارسی اثرات کو قوی و لکری سطح پر جذب کرنے کے باوجود ، عام بول چال کی زبان اور لہجے سے اپنا گہرا رشتہ قائم رکھتی ہے ۔ دوسرا کام اس دور کی نئی شاعری نے یہ کیا کہ اپنے جذبات و واردات اور تجربوں کو شعر میں بیان کیا ۔ یہ کام صرف یان ہی نے نہیں بلکہ اس تحریک کے سب پیروؤں نے کیا ۔ میر ، مظہر کے گروہ سے تعلق نہ رکھنے کے باوجود ، اسی تحریک کے شاعر ہیں بلکہ اس کام کو اپنی بے پناہ تخلیقی قوت کی وجہ سے اس خوبی سے اٹھا آگے بڑھایا کہ وہ خود ایک دبستان بن گئے ۔ میر اور یان میں ، رجحان کی یکسانیت کے باوجود ، بنیادی فرق دراصل تخلیقی قوت کا فرق ہے ورنہ یان بھی عشق کے شاعر ہیں ۔ ان کی غزل میں بھی دل کی آواز شامل اور دل کی دلہا آباد ہے :

جہانگ لگ باغ دل میں اپنے باب

اس چمن میں بھی حکم جوار نہیں

باغِ دل کی بہار کا بیان ہی بیان کی شاعری ہے ۔ یہ چند شعر دیکھو :

ہمارا ہے سولہ گنہ آتشِ گنہ ہے
 اللہ کی گناہ تک یہ جلتا رہے گا
 آتا تھا کچھ ہمیں بھی کبھو شعر یا سخن
 اب تو کسی کی یاد نے سب کچھ بھلا دیا
 یہ لوگ منہ جو گرتے ہیں عشق سے مجھ کو
 انہوں نے ہار کو دیکھا ہے یا نہیں دیکھا
 اشک ہوں تھم رہا ہے مڑکے ہر
 گھونٹ موتی ہر وہ نہیں سکتا
 غنچوں کو صبا کہہ دو کہ آہستہ گھٹلیں
 زالو یہ میرے وہ شوخ سوتا ہے گا
 ہر چند تیرے عشق میں رسوا ہوا لیکن
 لیکن تمہارے لو شہرہ آفاق مگر دیا
 ہمارا ضمیر بصارت ہے مبالغہ دیدار
 و گرفتہ سامنے آنکھوں کے بار ہے موجود
 کوئی نہ لالہ و غول میں ہے کبیدن ایسا
 نہیں ہے پہولوں میں جیسے گلاب کا ما پھول
 رغبت گھسنے ہی مر گئے ہم
 ایسے مر گئے ہم ، ادھر گئے ہم
 باری بھی گناہی کل بیان یوں ہی بنا دیں گے
 گم جیسے آج ہم لوگوں کے افسانے بتاتے ہیں
 وقت آنے کو انہی تو مت بوجھ
 مجھ کو جس آن انتظار نہیں
 موسم نہ کالہ روز نہ سید نہ شیخ ہے
 عاشق کی بوجھ ہے تو کوئی ذات ہی نہیں
 میں کی تھی میل اشک چھپانے کی زور فکر
 سو اب کے سال شہر میں برسات ہی نہیں
 وہ روزِ کوئی ما ہے نہیں جس کو شب چان
 یہ بھر کا ہے دن گم جسے رات ہی نہیں

سو برس میں نہہ ٹکڑے دل کی غلط
 اور ٹکڑے تو آن میں ٹکڑے
 میں ست کام سالہ عمر تیز رو
 تنہا نہ چھوڑ جائیں کہیں ہم سفر مجھے
 گدھر ہے کہاں ہے خوش دلی تو
 ہم سے ابھی کہو تو آشنا تھی
 دل پارا گمہ گھر یہ تیرا ہے
 کہوں شکست اس مکان پر آن
 ہے گدھر کہیں کہاں ہے فریاد
 عشق سے نام چلا جاتا ہے
 ہائے طلب کہنچ کے بیٹھوں کہاں
 سالہ نشینی گم نہی گھر چاہیے

ان چند اشعار کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یان کی زبان بہت صاف اور
 سلیس ہے جس پر فارسی اثر کے باوجود اردو زبان کا مزاج حاوی ہے۔ لہجے
 میں شگفتگی اور سنجیدگی ملی جلی ہیں۔ لے نرم اور مترنم ہے۔ اکثر شعر، خصوصاً
 چھوٹی ہر میں، ایسے ہیں جو سہل متع کے ذیل میں آتے ہیں، جن میں یان
 کی رچاوت اور طرز کی سادگی نے تاثر کو گہرا گزر دیا ہے۔ اس سطح پر یان
 کی شاعری کا مقابلہ تاہاں یا یقین سے کیجیے تو یقین کے ہاں فارسی کا زیادہ
 احساس ہوتا ہے۔ تاہاں کے ہاں فکر و احساس اور موضوعات شاعری محدود ہیں
 لیکن یان کے ہاں فکر و احساس اور اظہار کا دائرہ ان دونوں سے زیادہ وسیع
 ہے۔ یان کا دیوان غزل درد سے بھی زیادہ مختصر ہے۔ اس میں درد کی سی
 رچاوت اور ہندی نو نہیں ہے لیکن معیار کی یکسانیت ضرور ہے۔ یہ یکسانیت
 اس نئی احتیاط کا نتیجہ ہے جس نے یان کو کم گو تو بنایا لیکن ساتھ ساتھ
 ایک معیار بھی پیدا کیا۔ ان کی سادگی میں وہاں شامل ہے۔ اس تخلیق و
 نئی عمل سے یان نے اس دور کی روایت کو بھلانے اور مقبول بنانے میں حصہ
 لیا ہے۔ وہ اکثر ایسے شعر کہتے ہیں جیسے باتیں کر رہے ہوں۔ شعر میں
 مکالموں کا رنگ پیدا کرنا ایک مشکل فن ہے لیکن یان نے اسے خوبی سے نبھایا
 ہے۔ مثال کے طور پر یہ شعر دیکھئے :

شب مرا شور گریہ من کے گھبرا
 ”میں تو اس غل میں سو نہیں سکتا“

رو کے سبب اس سے کہا "مرتا ہے یہ بیمار لہجہ
 مسکرا کر وہ لگا کہنے کہ "پھر اس کا علاج؟"
 بات کچھ اس کی نہ سمجھا، لڑے میں کہتا تو تھا
 "ہندہ پرور یوں ہی ہے جس طرح نورائے ہونم"

بیان کی غزل میں ایک لہجے کا احساس ہوتا ہے جس میں اپنی طرف متوجہ
 کرنے کی قوت موجود ہے۔ انہوں نے بہت سی غزلیں سنگلاخ زمینوں میں کہیں
 ہیں لیکن شعر پڑھتے ہوئے زمین کی سنگلاخی کی طرف دھیان نہیں جاتا بلکہ
 شعر کی چاشنی ہمیں اپنی طرف کھینچنے لگتی ہے۔ جعفر علی حسرت کے دواویں
 کو دیکھیے تو بیشتر غزلیں سنگلاخ زمینوں میں ملتی ہیں جنہیں پڑھتے ہوئے
 یہ سنگلاخ زمینیں ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ یہ لکھنوی مزاج ہے۔
 بیان کے ہاں زمین کی سنگلاخی نہیں بلکہ احساس و جذبہ کا اظہار اہمیت رکھتا
 ہے۔ یہ دہلوی مزاج ہے۔

یہ بیان کی شاعری کا انفرادی مطالعہ تھا لیکن جب ہم ان کی شاعری کو
 ہمیشہ مجموعی اس دور میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو میر، درد اور سودا نے اس
 رجحان کو اس کمال تک پہنچا دیا تھا کہ قائم جیسا جیوٹ شاعر بھی دوسرے
 درجے کے شاعروں کی پٹی صاف میں آکھڑا ہوتا ہے۔ بیان، قائم کے بعد کی صف
 میں آتے ہیں لیکن وہ یقیناً اس دور کے ایک ایسے قابل ذکر شاعر ضرور ہیں
 جنہوں نے اردو غزل کی روایت کو مایہ نگر صاف کیا اور لکھارا ہے۔ ان کی
 غزل میں وہ آوازیں دھیمی دھیمی سی سنائی دیتی ہیں جو دوسرے شاعروں کے
 ہاں صاف ہو کر ابھرتی ہیں۔ مثلاً جب بیان کہتے ہیں :

آئے تھے اس جہان میں جس کام کے لیے
 سو وہ نہ ایک بار کیا ہم نے کیا کیا

تو بیان کے مقابلے میں اس سطح پر درد کی آواز ہمیں متوجہ کر لیتی ہے اور
 ہم بیان کو بھول جاتے ہیں۔ بیان مزاجاً درد سے زیادہ قریب ہیں۔ جب بیان
 کہتے ہیں :

کیا ہوا عرش پر گیا لالہ
 دل میں اس شوخ کے تو راہ نہ کی

تو بیان بھی میر کی آواز ہمیں اپنی طرف کھینچ لیتی ہے اور ہم بیان کو بھول
 جاتے ہیں۔ ذراصل اس دور پر میر، درد اور سودا اس طور پر چھا جاتے ہیں
 کہ دوسرے شاعر ان کے سامنے دب جاتے ہیں۔ وہ امکالات جو اس دور کے

سب شاعروں کے ہاں اندھوری شکل میں ابھرتے ہیں انہیں میر ، درد ، سودا اپنے تصرف میں لا کر مکمل کر دیتے ہیں اور آج ہم پورے کو دیکھتے ہیں اور اندھورے کو چھوڑ دیتے ہیں ۔ بیان بھی اسی لیے اس دور کے اندھورے شعرا میں سے ایک ہیں ۔

بیان نے قصیدے ، غنم ، مسلسل ، نعت ، مرثیے بھی لکھے لیکن اس کلام کی حیثیت ایک تبرک کی سی ہے ۔ البتہ رباعی کی صنف میں نئی لحاظ سے وہ یقیناً قابلِ توجہ ہیں ۔ ان کی رباعیاں ان کی غزلوں کی طرح صاف اور اثر ہیں اور اگر انہیں میر یا درد کی رباعیوں کے ساتھ ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا ۔ یہی صورت ان کی واسوخت کی ہے جس میں شائستگی کے ساتھ محبوب کے جور و جفا اور بے وفائی کا شکوہ کیا ہے اور جس میں دل کی آواز نے اثر پیدا کیا ہے ؛ لیکن ابتدائی طور پر وہ غزل کے شاعر ہیں اور غزل ہی ان کو تاریخ ادب میں قابلِ ذکر بناتی ہے ۔

درد عمل کی تحریک کے ایک بہت اہم شاعر شاہ حاتم ہیں جنہوں نے اپنی طویل زندگی میں تین دور دیکھے اور اردو شاعری کو اپنی صلاحیتوں سے ایک ایسی صورت عطا کی جسے نئی نسل کے شعرا نے خود حاتم کی زندگی ہی میں ، نئے رنگ بھر کر مکمل کر دیا ۔ اگلے باب میں ہم شاہ حاتم کی شخصیت و شاعری کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

- ۱۔ کلیات طبیات : ص ۱۳ ، مطبع مجبائی دہلی ۱۳۰۹ء ۔
- ۲۔ تذکرہ غم نظیر : سید عبدالوہاب الصغار ، ص ۱۱۶ ، مطبوعات جامعہ الہ آباد ۱۹۳۰ء ۔
- ۳۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۲۳۱ ، مطبوعہ رفاہ عام لاہور ۱۹۱۴ء ۔
- ۴۔ ایضاً : ص ۲۴۲ ۔
- ۵۔ دیوان مرزا مظہر جانجاناں و غریبہ جواہر : ص ۳ ، مطبع مصطفائی کابلور ۱۲۵۱ء ۔
- ۶۔ ایضاً ، ص ۲ ۔
- ۷۔ کلیات طبیات : ص ۱۳ ، مطبع مجبائی دہلی ۱۳۰۹ء ۔

- ۸۔ معمولات مظہریہ : ص ۶ - ۵ ، مطبع نفاسی کابلپور ۱۲۷۱ھ -
- ۹۔ ایضاً : ص ۶ اور تذکرہ سہ نظیر : سید عبدالوہاب افتخار ، ص ۱۱۶ ، مطبوعات چاند، الہ آباد ، ۱۹۵۰ع -
- ۱۰۔ سرو آزاد : ص ۲۳۱ -
- ۱۱۔ نکات الشعرا : جلد تہمیر ، ص ۵ ، نظامی پریس پٹاویں ۱۹۲۲ع -
- ۱۲۔ سفینہ ہندی : بیگوان داس ہندی ، ص ۱۸۸ ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۸ع -
- ۱۳۔ سفینہ خوشگو : ہندوان داس خوشگو ، ص ۳۰۱ ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -
- ۱۴۔ طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۶۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -
- ۱۵۔ گلشن گفتار : خواجہ خاں حمید اورنگ آبادی ، ص ۴۴ ، مکتبہ ابراہیمیہ ، طبع اول حیدر آباد دکن -
- ۱۶۔ تذکرہ ریختہ گوہاں : گردیزی ، ص ۱۴۱ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
- ۱۷۔ مکتوبات شاہ ولی اللہ : مراد مرزا احمد بیگ ، ص ۴۴ ، مطبع شہنشاہی سہارنپور - منہ ندارد -
- ۱۸۔ کلیات طبیات : مکتوب ۱۴ ، ص ۲۹ ، مطبع مطبع العلوم ، مراد آباد ، ۱۸۹۳ع -
- ۱۹۔ کلیات طبیات : مکتوب ۱۵ ، ص ۲۹ -
- ۲۰۔ مرزا مظہر جانجاناں کے خطوط : مترجمہ خلیق الیم ، ص ۴۶ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۲ع -
- ۲۱۔ کلیات طبیات : خط ۴ ، ص ۴۶ -
- ۲۲۔ ایضاً : ص ۴۶ -
- ۲۳۔ مرزا مظہر جانجاناں اور ان کا اردو کلام : عبدالرزاق قریشی ، ص ۱۳۴ ، ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۱ع -
- ۲۴۔ معمولات مظہریہ : ص ۱۳۹ -
- ۲۵۔ تذکرہ عشق : (دو تذکرے ، مراد کلیم الدین احمد) ، ص ۱۸۱ ، پٹنہ ۱۹۶۳ع -
- ۲۶۔ دیوان مرزا مظہر جانجاناں و خریطہ جواہر : ص ۴ -
- ۲۷۔ نکات الشعرا : ص ۵ -

- ۲۸۔ مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۸۳ - ۸۴ ،
مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۲۹۔ ۳۰۔ دیوان مرزا مظہر جانجاناں : (مقدمہ) ص ۳ -
ایضاً : ص ۳ -
- ۳۱۔ مقالات شبلی (جلد پنجم) ، ص ۱۲۹ ، اعظم گڑھ ۱۹۳۶ ع -
- ۳۲۔ مرزا مظہر جانجاناں کے خطوط : مترجمہ و مرتبہ خلیق انجم ، مکتبہ برہان
دہلی ۱۹۶۲ ع -
- ۳۳۔ تذکرہ مسرت افزا (امراء الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۸۳)
کا یہ لکھنا کہ ”دیوان فارسی وریشہ مرتب دارد“ کسی طرح درست نہیں
ہے - معاصر ہند ، جلد ۲ ، ص ۷ -
- ۳۴۔ مرزا مظہر جانجاناں اور ان کا اردو کلام : عبدالرزاق تریبی ، ص ۲۹۱ -
۳۵۔ ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۱ ع -
- ۳۶۔ مجمع التفاضل (قلمی) : مخزنہ قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان -
۳۷۔ معمولات مظہریہ : ص ۱۶ -
- ۳۸۔ دستور الفصاحت : سید احمد علی خان پکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ،
ص ۶ ، ۷ ، ہندوستانی پریس راسہور ۱۹۳۳ ع -
- ۳۹۔ دستور الفصاحت : ص ۱۲۳ -
- ۴۰۔ تذکرہ ہندی : غلام محمدانی مصحفی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۲۷۵ ، انجمن
ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۴۱۔ دیوان زادہ (نسخہ لاہور) : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۵۳ ، ۵۵ ،
۶۳ ، ۷۲ ، ۸۲ ، ۸۷ ، مکتبہ خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۴۲۔ تذکرہ مسرت افزا : امراء الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۷۳ ،
۱۷۵ ، مطبوعہ معاصر ہند چار -
- ۴۳۔ نکات الشعرا : ص ۸۳ تا ۹۳ -
- ۴۴۔ ایضاً : ص ۵ -
۴۵۔ ایضاً : ص ۶ -
- ۴۶۔ مجموعہ لغز : مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۳۵۵ (جلد دوم) ، نجاب
یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ ع -
- ۴۷۔ دیوان یقین : مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ ، مقدمہ ، ص ۳۸ ، ۵۹ ، انجمن
ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۰ ع -
- ۴۸۔ اورینٹل بایو گریفیکل ڈکشنری : ص ۳۱۶ ، ایڈیشن ۱۸۹۳ ع -

- ۴۰۔ چمنستان شعرا : لچھمی لرائیں شفیق ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۱۶۲ ، ۱۶۳ ، ۱۶۴ ،
انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ ع ۔
- ۵۰۔ تذکرہ عشق (دو تذکرے) ، مرتبہ کلیم الدین احمد (جلد دوم) ، ص ۳۴۱ ،
مطبوعہ ہشت بہار ۱۹۶۳ ع ۔
- ۵۱۔ تذکرہ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۲۰۱ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ،
دہلی ۱۹۳۰ ع ۔
- ۵۲۔ تذکرہ مسرت انزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۳۲۱ ، معاصر ہشتہ ۔
- ۵۳۔ تذکرہ ہندی : ص ۲۷۵ ۔
- ۵۴۔ تذکرہ شورش : (دو تذکرے) جلد دوم ، ص ۳۴۰ ، ہشتہ بہار ۱۹۶۳ ع ۔
- ۵۵۔ چمنستان شعرا : لچھمی لرائیں شفیق ، ص ۱۸۳ ، ۱۸۴ ، انجمن ترقی اُردو
اورنگ آباد دکن ، ۱۹۲۸ ع ۔
- ۵۶۔ دیوان یقین : مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ ، مقدمہ ص ۶۲ - ۶۳ ، انجمن
ترقی اُردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۰ ع ۔
- ۵۷۔ تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۳۵ ۔
- ۵۸۔ نکات الشعرا : ص ۱۱۵ و ۱۱۶ ۔
- ۵۹۔ تذکرہ ہندی : ص ۴۸ ۔
- ۶۰۔ تذکرہ شورش (دو تذکرے) جلد اول (ص ۱۰۱) ۔
- ۶۱۔ دیوان تابان : مرتبہ عبدالحق ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۵ ع ۔
- ۶۲۔ دیوان تابان : ص ۲۷۲ تا ۲۷۹ ۔
- ۶۳۔ علمی نقوش : ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان ، ص ۱۶۶ - ۱۶۵ ، اعلیٰ
کتاب خانہ ، کراچی ۱۹۵۹ ع ۔
- ۶۴۔ غزل نکات : قائم چاند بھوی ، ص ۶۶ - ۶۷ ۔
- ۶۵۔ تذکرہ شورش : (دو تذکرے) جلد اول (ص ۲۲۱) ۔
- ۶۶۔ سیر المتأخرین : جلد دوم ص ۵۷۵ ، لوئکشر ۔
- ۶۷۔ تذکرہ شورش (دو تذکرے) جلد اول ، ص ۲۲۱ ، جلد دوم ، ص ۵۸ ۔
- ۶۸۔ انتخاب سخن : مسرت موہانی ، جلد چہارم ، ص ۴۵ - ۴۶ ، احمد الطابع
کالہور ۔
- ۶۹۔ سرو آزاد : ص ۲۳۴ ۔
- ۷۰۔ میخانہ : ملا عبدالنسیٰ فطر الزمائی فروغی ، مرتبہ محمد شفیق ، دیباچہ
ص ۱۵ ، عطر چند گلور اینڈ سنز لاہور ، ۱۹۲۶ ع ۔

- ۷۱۔ طبقات الشعراء : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۰۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ع ۔
- ۷۲۔ دیوان ولی کا ایک نادر نسخہ : ڈاکٹر سید معین الدین عقیل ، ص ۱۸۳ - ۱۹۲ ، شمارہ نمبر ۵ ، سہ ماہی غالب کراچی ۔
- ۷۳۔ گلشن ہند : از سید حیدر یحییٰ حیدری ، مرتبہ مختار الدین احمد ، حاشیہ ص ۵۹ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۷ ع ۔
- ۷۴۔ دیوان زادہ (نسخہ لاہور) حاشیہ ص ۲۰۶ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ ع ۔
- ۷۵۔ ”بیانِ ظہور“ سے اس کا سال تصنیف برآمد ہوا ہے ۔
- ۷۶۔ ساقی نامہ دودمند : مرتبہ شیخ چاند ، ص ۵۸۶ ، سہ ماہی ’اُردو‘ اورنگ آباد ، جولائی ۱۹۳۴ ع ۔
- ۷۷۔ اے گیٹالاگ آف عربک ، برشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اسپرنگر ، ص ۱۹۴ ، کلکتہ ۱۸۵۳ ع ۔
- ۷۸۔ گل رعنا : لچھمی لرانن شفیق : (تین تذکرے ، مرتبہ نثار احمد فاروقی) ص ۲۲۷ ، مکتبہ اربان ، دہلی ۱۹۶۸ ع ۔
- ۷۹۔ نکات الشعراء : ص ۱۲۴ ۔
- ۸۰۔ تذکرہ شورش : (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۴۰۹ ۔ گلزار ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد ، مطبوعہ معاصر ص ۱۵۵ ، دائرہ ادب ہشتہ ۔ مسرت افزا : مطبوعہ معاصر ، ص ۷۹ ۔
- ۸۱۔ گلزار ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۱۵۵ ، مطبوعہ دائرہ ادب ہشتہ ۔
- ۸۲۔ گلزار ابراہیم : (علمی) ذوق ۸۹ الف ۔ رضا لائبریری رامپور ۔
- ۸۳۔ سخن شعرا : عبدالغفور لساخ ، ص ۱۹۰ ، مطبع لولکشور ۔
- ۸۴۔ اے گیٹالاگ آف دی عربک ، برشین اینڈ ہندوستانی مینو سکرپٹس : ص ۱۹۴ ، کلکتہ ۱۸۵۳ ع ۔
- ۸۵۔ ایضاً : ص ۱۹۲ ۔
- ۸۶۔ مضمون مطبوعہ ”ہماری زبان“ علی گڑھ ، ص ۹ - ۱۵ ، نومبر ۱۹۵۸ ع ۔
- ۸۷۔ اے گیٹالاگ : اسپرنگر ، ص ۳۸۸ ۔
- ۸۸۔ تذکرہ شورش : (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۳۰۹ ۔
- ۸۹۔ گلزار ابراہیم : مطبوعہ ، ص ۱۵۵ ۔
- ۹۰۔ تذکرہ ریشہ گویاں : ص ۶۱ تا ۶۴ ۔
- ۹۱۔ مجموعہ ”فتز : حکیم قدرت اللہ قاسم ، جلد اول ، ص ۲۵۳ ، لاہور ۱۹۳۳ ع ۔

- ۹۲- ساقی نامہ : ص ۵۸۸ - ۵۹۸ ، مطبوعہ سہ ماہی اردو اورنگ آباد دکن جولائی ۱۹۳۸ ع -
- ۹۳- لکات الشعرا : ص ۱۲۵ -
- ۹۴- یہ خطابات ان کی زندگی میں لکھے ہوئے تلمی دیوان کے آخر میں درج ہیں - دیوان فغان : مرتبہ صباح الدین عبدالرحمن ، ص ۱۰ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۵۰ ع -
- ۹۵- مخزن لکات : ص ۱۵۸ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۹۶- مخزن لکات : ص ۱۵۸ -
- ۹۷- مقالات الشعرا : قیام الدین حیرت اکبر آبادی ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۶۹ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ ع -
- ۹۸- تذکرہ ہندی : علامہ ہمدانی مصطفیٰ ، ص ۱۶۰ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۹۹- گلشن سخن : مردان علی خان مبتلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۱۷۹ ، انجمن ترقی اردو (ہندی) ، علی گڑھ ۱۹۶۵ ع -
- ۱۰۰- انشیر عشق : (تلمی) حسین علی خان عاشق ، ورق ۴۶ ، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور -
- ۱۰۱- نواب اشرف علی خان فغان : سید فقی احمد ارشاد ، ص ۴۴ ، سہ ماہی صحیلہ لاہور ، شمارہ ۳۶ ، جولائی ۱۹۶۶ ع -
- ۱۰۲- لکات الشعرا : ص ۷۸ -
- ۱۰۳- تذکرہ شعرائے اردو : ص ۱۱۵ -
- ۱۰۴- تذکرہ مسرت الخزا : ص ۱۵۱ -
- ۱۰۵- دستور القصائد : حکیم سید احمد علی خان ہکتا ، مرتبہ امتیاز علی عرشی ، حاشیہ ص ۶۵ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ ع -
- ۱۰۶- گلشن سخن : مردان علی خان مبتلا ، ص ۱۷۹ -
- ۱۰۷- گلزار ابراہیم : علی ابراہیم خان غلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد (جزو دوم) ص ۳۳۶ - ۳۳۸ ، دائرۃ ادب ، پشمہ چار -
- ۱۰۸- دیوان فغان : مرتبہ سید صباح الدین عبدالرحمن ، ص ۵۱ - ۶۰ ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۱۹۵۰ ع -
- ۱۰۹- لکات الشعرا : ص ۷۸ -
- ۱۱۰- چمنستان شعرا : ص ۳۸۲ -

- ۱۱۱- دیوان نقای : مقدمہ ص ۳ تا ۳۲ -
- ۱۱۲- مقالات الشعرا : قوام الدین حیرت اکبر آبادی ، مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۲۷ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ ع -
- ۱۱۳- این اورینٹل بائیوگرافیکل ڈکشنری : ٹامس ولیم ہیل ، ص ۱۲۷ ، سندھ ساگر اکیڈمی لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۱۱۴- دیوان بیان مرتبہ ثائب رضوی ، مجلس اشاعت ادب دہلی ۱۹۷۸ ع میں ایک رباعی صفحہ ۱۲۸ پر ملتی ہے اور ایک رباعی مولوی عبدالحق نے اپنے مضمون ”کلام بیان“ میں درج کی ہے - اردوئے معلیٰ : مرتبہ حسرت موہانی ، ص ۱ ، جلد ۵ ، نمبر ۶ ، دسمبر ۱۹۰۵ ع -
- ۱۱۵- غزن نکات : مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۱۲۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۱۱۶- ایضاً -
- ۱۱۷- لعل الکلمات : (فلسی) ورق ۱۸ الف ، بحوالہ دستور النعابت ، ص ۸۳ -
- ۱۱۸- شام غریبان : لچھمی لوان شفیق ، مرتبہ عبد اکبر الدین صدیقی ، ص ۳۵ النجم ترقی اردو پاکستان کراچی ، ۱۹۷۷ ع -
- ۱۱۹- احسن اللہ خان بیان : از سخاوت مرزا ، جہ ماہی ’اردو نامہ‘ شہرہ ۱۶ ، کراچی ۱۹۶۵ ع -
- ۱۲۰- دیوان ہندم : گلاب چند ہندم ، ص ۵ ، مطبع سرکار فیض آثار نواب شمس الدولہ حیدر آباد دکن ۱۲۸۱ھ -
- ۱۲۱- تذکرہ وختہ گویاں : فتح علی حسینی گردیزی ، ص ۲۷ -
- ۱۲۲- مقالات الشعرا : حیرت اکبر آبادی ، ص ۲۷ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ ع -
- ۱۲۳- دو تذکرے : (جلد اول) ، ص ۸۰ -
- ۱۲۴- مجموعہٴ نفز : (جلد اول) ص ۱۲۳ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۳۵۹ ”نہام و تخلص او گویا عنایت لریجان اصرار قیومی مولانا نے روسی است کہہ بالبعد سال پیش ازیں در دفتر ششم مشنوی ارشاد فرمودہ و کرامتے نمایان بحضور النجم استقبال و آمودہ یعنی :

اول مظهر درگاه شد

جانپای خود مظهر الله شد

”در عشره اولی مآیه ثانیه بعد الف ولادش اتفاق افتاد.“

ص ۳۶۰

”امروز که هزار و صد و هفتاد هجری است و عمر پشیت رسید.“

ص ۳۶۰

”که در سال شانزده از عمر بر روی این خاکسار خبار یثیمی نشست.“

ص ۳۶۰

”در هزار و صد و سیزده ولادت فقیر اتفاق افتاد.“

ص ۳۶۰

”ولادت باسعادت در ۱۱۱۱ هجریست و باولی سیزده چنانکه حضرت ایشان در مکتوبه نوشته اند - اما روایت اولی مطابق حساب عقود و رشته سالگره و موافق تول حضرت ایشانست که در عنوان عالی شان دیوان خود بیان فرموده که امروز که هزار و صد و هفتاد هجریست و مدت عمر پشیت رسید صحیح می نماید.“

ص ۳۶۰

”شب جمعه یازدهم شهر رمضان المبارک بود.“

ص ۳۶۰

”برجاده شریعت و طریقت و اتباع کتاب و سنت همچون استوار و مستقیم باشد . . . درین جزو زمان مثل ایشان در بلاد مذکور بافته نمی شود مگر در گزشتگان بلکه در هر جزو زمان وجود این چنین عزیزان کمتر بوده است چه جائی این زمان که بر قنہ و فساد است.“

ص ۳۶۱

”حقیقت بت یحیی اینها آنست که بعضی ملائکه که باسر الهی در عالم کون و فساد تصرف دارند یا بعضی ارواح کاملان که بعد ترک تعلقی اجساد آنها را درین انشاء تصرف باقیست یا بعضی افراد احیا که بزم اینها مثل حضرت خضر علیه السلام زنده جاوید اند صور آنها ساخته متوجه بآن می شوند و بسبب این توجه بعد مدتی مناسبی بمصاحب آن صورت بهم می رسانند و بنابراین مناسبت حوائج معاشی و معادی خود را ادا می سازند و این عمل مشاجری بذكر رابطه دارد که معمول صوفیه اسلامیست که صورت پر را تصور می کنند و فیض یا پر می دارند - این قدر فرق است که در ظاهر صورت شیخ نمی تراشند و این معنی مناسبی بعقیده کفار عرب ندارد که آنها بتان را متصرف و موثر بالذات می گفتند.“

ص ۳۶۱-۳۶۲

ص ۴۶۲

”ذکر اخلاصی بعد الدولہ بر زبان خاص و عام است ، بخدائے تعالیٰ
زود بظہور آرد ۔“

ص ۴۶۲

”حال مردم این شہر از روزیکہ نجف خاں آمدہ است ، از شام تا
گدا تپاہ است ۔“

ص ۴۶۳

”این قصہ بر زبان مبارکہ بسیار می رفت ، حرکتہ امیرالمومنین علی
کرم اللہ وجہہ بروج شدند بمحضرت امام حسن رضی اللہ عنہ
وصیت فرمودند کہ اگر رشتہ حیات باقی است مواظبہ بمن مفوض
ست والا اسلاً قصاصی از قاتل نخواهند و فقیر باوجودیکہ از
کمتر مگان آنجا بم بر منجہ خاطر منقوش است کہ اگر حق سبحانه
و تعالیٰ ما را بدولت شہادت مشرف فرماید قصاص من پدر است ۔“

ص ۴۶۴

”در عہد دولت لواب نجف خان چاندو بعضی از مغل بچہائے لواب
لواب مرقوم آن جوہر کامل را بہتمام تعصب بہ تیغ بے دریغ از سر
گزراہند ۔“

ص ۴۶۵

”اگرچہ شعر گفتن دون مرتبہ اوست لیکن گلبے متوجہ این فن
بے حاصل نیز می شود ۔“ . . .

ص ۴۶۵

دواوائل جوانی کہ مقتضائے آن ظاہر است ، بہ شعر و شاعری
مشغول بود ۔ آخر حال را ازان الدیشہ باز دافستہ بر سجادہ طاعت
بقر و قناعت می گزراہد ۔“

ص ۴۶۵-۴۶۶

”در ہنگام جوانی تحریک شور عشق کہ نمک خمیرش بود لالہائے
موزوں می کرد باین ترقیب نام خود را بشاعری پر آورد و از
والا ہتی مرجع اجزائے مسودات و مواد کلیات داشت بیشتر
سرمایہ مخفی یاد رفت و در باقی آریاب قتل و روابت تصرفائے
نمایان کردہ لبخنائے غلط رواج دادند ۔“

ص ۴۶۵

”از واردات تازہ گمہ بسیار گمہ اتفاق می افتد ۔“

ص ۴۶۵

”ہش ازین دست سال عزیزے مشنئے از اشعار نظیر فراہم آوردہ
برخی نظیر رسالیدہ تملائے تحریر عنوانش گذردہ بود ، سطرے چند
از قلم رشتہ حالا آن را معتبر نشناسند کہ آن مطالب در ضمن این
عبارات داخل است ۔“

- ۳۶۶ ص "پیشتر کہ گامے ریختہ کہ شعر آہستہ ہندی و فارسی است ، بطریق خاصہ می گفت ، حالا خلاص زبی خود دالستہ ترک گفتہ ، بعضے از ثلاثہ خود را تربیت بسیار کردہ ۔"
- ۳۶۶ ص "برکس بدایع برشتہ نمی شود خاشاک طہیت او سوخته و پاک نمی گردد ۔"
- ۳۷۱ ص "بعضے قصیدہ محاورہ اردو را بمضامین کہ مروج است ہمزہا جانِ جانِ المتخلص بہ مظهر نسبت دہند ۔"
- ۳۷۱ ص "ہائی بتائے ریختہ بطرز فارسی ۔"
- ۳۷۲ ص "دو دورہ ایہام گوہان اول کہے کہ ریختہ را شستہ و ریختہ گنتہ این جوان بود ۔ بعد ازان تہمتی بہ دیگران رسیدہ ، چنانہد خود می گوید ۔"
- ۳۷۳-۳۷۵ ص "شاعر ریختہ ، صاحب دیوان ، ازہیکہ اشتہار دارد ، محتاج بہ تعریف و توصیف نیست ۔ تربیت کردہ مرزا مظهر است ۔"
- ۳۷۵ ص "در سلیقہ سرقہ ہیکہ بودہ است ۔"
- ۳۷۵ ص "این ہندہ مضامین فارسی کہ ہیکار اتادہ اند در ریختہ خود ہیکار پیر ، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت ۔"
- ۳۷۵ ص "میر در تذکرۃ خود قلمی نمودہ کہ دیوان وے (یعنی) از مرزائے مغفور است القرائے محض و کذبِ خالص است کہ از ہر حسد ازوے سرزد ۔"
- ۳۷۶ ص "حکیم یک خان روزے بالفیر قتل می فرمود کہ العام اللہ یقین را در ستہ تسع و ستین و مایۃ و الف ملاقات نمودم ۔ مرد خوب متوائف بتظر رسید ۔ اشعار خود بسیار خواند و استعمال ترہاک باوجود صغر سنی کہ می نخواستہ بود ہندے داشت کہ تمام رنگ رویش رنگ گنہریا گرفت ۔ بعد انتقالش اکثر اشخاص در بیان سندہ شہرت دادند و گنندہ کہ این یوسف مصر مستعدانی جور یافتہ اخوان است بل مقتول یعقوب است ۔"
- ۳۷۷ ص "بناہر آن از خاطر رانم السطور تاریخ وفات یقین چنین برخاست ۔"

- ۳۸۳ ص "ہمایار خوش فکر و خوب صورت ، خوش خلق ، پاکیزہ سیرت ، معشوق عاشق مزاج تاحال در لڑکہ شعراء پہچو او شاعر خوش نظائر از مکن بطون عدم ہر صدمہ ظہور جلوہ گرانشد، بود ۔ معشوق عجیبی از دست روزگار رفت افسوس ، افسوس ، افسوس ۔"
- ۳۸۴ ص "ہر چہ در وصف حسن و جمال و خوبی اعضائے دلفریب عالم گوید بیا است ۔"
- ۳۹۲ ص "ساق نامہ رخصتہ او مشہور است کہ ملبول طابع گردیدہ ۔"
- ۳۹۳ ص "ساق نامہ" او بر السنہ" خواص و عوام مذکور است ۔"
- ۳۹۵ ص "دہران مختصرے در فارسی و اردو و در رخصتہ یعنی ساق نامہ او مشہور است ۔"
- ۳۹۸ ص "نیاس آبروئے خویش سفر ہنگامہ گزید ۔"
- ۴۰۰ ص "ہمایار جوان قابل و ہنگامہ آرا . . . درین ایام طبع او مائل لطیفہ ہمایار است ۔"
- ۴۰۸ ص "در فن تدبیری دست ماہہ دارد"
- ۴۰۸ ص "پیش ازین کہ کوئے خاں (قنان) در دیلی بود بنا بر علاقہ محبت ہا او می گزراشد درین ایام بیکار است ۔"
- ۴۱۰ ص "تجلیغ رخصتہ گویان معاصر اورا بہ غزل سرائی مسلم دارلہ ۔"

رد عمل کے شعرا شاہ حاتم

شاہ حاتم نے اپنی طویل زندگی میں اودو شاعری کی دو تہریکوں کا ساتھ دیا ۔ پہلے آبرو ، ناجی ، مضمون کے ساتھ ایہام گوئی کی تہریک میں شامل رہ کر ۱۱۸۴ھ / ۱۷۷۱-۷۲ ع میں اپنا دیوان (قدیم) مرتب کیا اور اس کے بعد جب ہوا کا رخ بدلا اور ایہام گوئی کا سکہ نکسار باہر ہوا تو حاتم نے ، مرزا چانچانان کی تہریک کے زیر اثر ، تازہ گوئی کو اختیار کر کے نہ صرف اپنے دیوان قدیم کو خود مسترد کر دیا بلکہ ۱۱۹۹ھ / ۱۷۸۶-۸۷ ع میں ”دیوان زادہ“ کے نام سے لیا دیوان بھی مرتب کیا ۔ دیوان قدیم و دیوان زادہ میں مزاج اور طرز فکر کے اعتبار سے اتنی بڑی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے کہ یقین نہیں آتا ایک شخص خود کو اس طرز پر بدلنے کی سکت و صلاحیت بھی رکھ سکتا ہے ۔ اس تبدیلی کی وجہ سے برسوں یہ غلط فہمی رہی کہ ”دیوان قدیم“ کا مصنف تو شاہ حاتم ہے اور ”دیوان زادہ“ کا مصنف کوئی دوسرا شخص ”حاتم ثانی“ ہے ۔^۱ اس لحاظ سے شاہ حاتم کا ذکر دو جگہ ہونا چاہیے تھا ۔ ایک ایہام گوئیوں کے ساتھ اور دوسرا رد عمل کی تہریک کے شعرا کے ساتھ ، لیکن حاتم نے چونکہ اپنے دیوان قدیم سے جو اشعار ”دیوان زادہ“ میں شامل کیے ہیں انہیں بھی جدید رنگ و سخن کے مطابق ڈھال لیا ہے اس لیے ان کا مطالعہ تازہ گوئیوں کے ساتھ ہی کیا جانا چاہیے اور یہی کیا جا رہا ہے ۔

شیخ ظہور الدین حاتم ف (۱۱۱۱ھ - رمضان ۱۱۹۷ھ / ۱۷۸۰-۱۷۹۹ ع

ف۔ نکات الشعرا ، گلشن گفتار ، تذکرۃ ریحۃ گویاں ، خزن نکات ، چستان شعرا ، طبقات الشعرا ، تذکرۃ شعرائے اودو ، تذکرۃ شورش اور تذکرۃ عشق میں ان (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

- جولائی ۱۷۸۴ء) جن کے والد کا نام شیخ فتح الدین^۲ تھا اور جو عرف عام میں شاہ حاتم کے نام سے موسوم تھے، دہلی میں پیدا ہوئے اور ساری عمر یہیں رہے۔ ایک شعر میں اپنے وطن کی طرف واضح اشارہ کیا ہے:

دل نہاں ہوتا ہے حاتم کا نجف اشرف کے گرد

کو وطن ظاہر میں اس کا شاہ جہاں آباد ہے

لفظ ”ظہور“ شاہ حاتم کا تارخی نام ہے جس سے سنہ ولادت ۱۱۱۱ھ/ ۱۷۰۰-۱۶۹۹ء برآمد ہوتا ہے۔^۳ ابتدا میں رمزی تخلص کرتے تھے، پھر بعد میں شاہ حاتم اختیار کیا۔ جوانی میں سپاہی پیشہ تھے۔ ایک شعر میں اس طرف بھی اشارہ کیا ہے:

اے قدردانِ کمالِ حاتم دیکھو عاشق و شاعر و سپاہی ہے

حاتم نے نو عمری میں شاعری شروع کی اور جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں ان کی شاعری کا آغاز مختلف شواہد کی روشنی میں ۱۱۱۲ھ اور ۱۱۱۲ھ (۱۷۱۲ء اور ۱۷۱۷ء) کے درمیان ہوا۔ دیوان زادہ میں ۱۱۱۶ھ/ ۵۱ - ۱۷۵۰ء کے تحت جہاں یہ شعر ملتا ہے:

چالیس برس ہوئے کہ حاتم مشتاقِ قدیم و کہنہ گو ہوں

”دیوانِ قدیم“ میں یہی شعر ”انہیس“ (۳۸) کے لفظ کے ساتھ ملتا ہے۔ اسی طرح ۱۱۱۸ھ/ ۷۶ - ۱۷۷۵ء کے تحت اپنی غزل کے ایک مقطع میں لکھا ہے:

دو قرن گزرے اسے فکر سخن میں روز و شب

وجہیے کے تحت میں حاتم آج ذوالقرنین ہے

اس شعر میں دو قرن (۶۰ سال) کی مناسبت سے ”ذوالقرنین“ استعمال کیا گیا ہے جس سے یہ بات سامنے آتی کہ شاعری کا آغاز ۱۱۱۲ھ/ ۱۷۱۷ء کے لگ بھگ ہوا۔ ”دیوانِ زادہ“ (نسخہ لاہور) کے دیباچے میں حاتم نے لکھا ہے کہ ۱۱۱۲ھ تا ۱۱۶۹ھ چالیس سال نقد عمر کے اس فن میں صرف کئے ہیں۔ ۵ شاہانِ اودھ

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

کا نام محمد حاتم یا شیخ محمد حاتم دیا ہے لیکن لاگتہ ہندی، عقد ثریا، مجموعہ لفظ وغیرہ میں ظہور الدین حاتم لکھا ہے۔ حاتم کے شاگرد اور دیوانِ زادہ (نسخہ لاہور) اور دیوانِ فارسی کے کاتب لالہ مکند سنگھ ظاہر بریلوی نے اپنے مکتوب دواوین کے ترقیے میں شاہ حاتم کا نام ظہور الدین حاتم لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔ (ج - ج)

کی "وضاحتی نہرت" میں امپرنکر نے "دیوان زادہ" کے ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ء کے جس نسخے کے دیباچے کا حوالہ دیا ہے اس میں "۱۱۲۹ھ تا ۱۱۶۹ھ تک کہ چالیس سال ہوئے ہیں" کی عبارت ملتی ہے اور دیوان زادہ نسخہ لندن میں ۱۱۲۸ھ تا ۱۱۶۸ھ کے سین دسے گئے ہیں۔ ان سب حوالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ دیوان زادہ ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ء تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کے دیباچے کے ان الفاظ "ظہر کا دیوان قدیم بیس سال سے ہندوستان کے شہروں میں مشہور ہے" سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ "دیوان قدیم" ۱۱۶۹ - ۱۱۷۹ھ = ۲۵ - ۱۱۷۹ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ء میں مرتب ہوا اور نسخہ لندن کے سین کے پیش نظر "دیوان قدیم" ۱۱۶۸ - ۱۱۷۹ھ = ۲۵ - ۱۱۷۹ھ/۳۱ - ۱۷۳۰ء میں مرتب ہوا۔ شمالی ہند میں سب سے پہلے جس شاعر نے اپنا دیوان مرتب کیا وہ آبرو ہے۔ حاتم اور فائز ان کے بعد آئے ہیں۔

شاہ حاتم کی زندگی حکم و عیش پوری اٹھارویں صدی عیسوی کا معاملہ کرتی ہے۔ حاتم نے جس ماحول میں آنکھ کھولی وہ سیاسی زوال، اخلاقی انحطاط، معاشی بدحالی، معاشرتی انتشار، اجتماعی بحران، باطنی اضطراب، خانہ جنگیوں اور امراء کے درمیان کشمکش و آویزش کا دور تھا۔ حاتم نے گٹھ پتل بادشاہوں کو آتے جانے دیکھا۔ قادر شاہ کا حملہ اور قتل عام، دلی کی بربادی اور احمد شاہ کے حملے، انگریزوں کا بڑھتا ہوا اقتدار، مرہٹوں کا عروج و زوال سب ان کی زندگی کے واقعات ہیں۔ اس دور (زوال میں عیش و طرب اور مرزا بانہ عیش نے ہر سرگرمی کی جگہ لے لی تھی :

مے ہو اور معشوق ہو اور راگ ہو حاتم جہاں

اس طرح کے عیش کو کہتے ہیں مرزا بانہ عیش

شاہ حاتم نوجوانی میں بے روزگاری و افلاس کا شکار رہے جس کا اظہار انہوں نے اپنے اشعار میں کیا ہے :

محتاجی سے مجھ کو نہیں ایک دم فراخ

حق نے جہاں میں نام کو حاتم کیا تو کیا

(دیوان زادہ لاہور)

گردش درواں سے حاتم غم نہ کھا

حق نکالے گا تجھے السلاسل سو

آشنا حاتم غریبوں کا ہو سراؤں کو چھوڑ

نام کو ذرہ نہیں ہے ان بھاروں میں دماغ

(۱۱۳۰ھ)

یہ ”مناجی“ تلاش سکون میں الہیں اہل دل کی طرف لے گئی اور وہ ”شاہ بادل“ سے راہنائی حاصل کرنے لگے :

خودی گھو چھوڑ آ حاتم خدا دیکھو

(۱۱۴۳ھ) کہ تیرا رہنا ہے شاہ بادل

۱۱۴۳ھ/۳۲ - ۱۱۴۴ھ میں حاتم نے اپنا ”دیوان قدیم“ مرتب کیا اور ان کی شہرت سارے برصغیر میں پھیل گئی :

محماس ہند میں دیوان گھو کرے حاتم

(۱۱۴۸ھ) رکھے ہیں جان سے اتنے عزیز عام اور خاص

اسی زمانے میں عمدة الملک نواب امیر خاں انجم کی سرپرستی انھیں حاصل ہو گئی - ۱۱۴۸ھ کی غزل کے ایک مقطع میں اس طرف اشارہ کیا ہے :

نثار کیوں نہ ہووے دو اپنے ہم سروں میں

(۱۱۴۸ھ) حاتم کا قہر داناں اب قواب امیر خاں ہے

۱۱۴۸ھ کی ایک اور غزل میں قاضی خاں (نور الدولہ) کا ذکر بھی آتا ہے :

حق رکھے اس گھو سلاست ہند میں

جس سے خوش لگتا ہے ہندوستان مجھے

ہوں تو حاتم ایک ہر دم لطف سے

(۱۱۴۸ھ) مول لیتا ہے گا قاضی خاں مجھے

یہ زمانہ حاتم کے لیے فراغت کا زمانہ تھا لیکن قادر شاہ کے حملے کے بعد جب بد شاہ نے امیر خاں انجم گھو الہ آباد کا صوبدار بنا کر بھیج دیا تو حاتم نور الدولہ قاضی خاں بہادر کے خانہ سامان ہو گئے - اپنی غزل کے ایک مقطع میں اس طرف اشارہ کیا ہے :

کچھ اب سامان اپنے عاقبت خانے کا کر حاتم

(۱۱۵۶ھ) نہ بھول اس پر کہ نور الدولہ کا میں خانہ سامان ہوں

۱۱۵۶ھ/۳۴ء میں جب امیر خاں انجم دہلی واپس آ گئے تو حاتم پھر ان سے وابستہ ہو گئے اور بکاولی کی غصت ان کے سپرد ہوئی لیکن یہ سلسلہ سال دو سال سے زیادہ نہ چل سکا - بدلے ہوئے حالات میں حاتم کا انداز فکر بدل گیا تھا - وہ درویشی کی طرف مائل ہو گئے تھے - ۱۱۵۸ھ/۳۵ء میں انھوں نے نواب امیر خاں انجم کی خدمت میں ایک منظوم عرضی پیش کی اور لکھا :

نہارا عمدة الملک اس قدر سے خواندہ نعمت ہے

کہ جس پر رات دن شاہ و گدا مہمانِ نعمت ہے

سر سے شام تک اور شام سے تا صبح برسوں سے
 ہزارا کلام ٹہری بزم میں سامانِ نعمت ہے
 ہوا ہوں جب سے داروہ تیرے ہاوردی خانے کا
 اگر شکوہ کروں اس کا تو یہ گفرانِ نعمت ہے
 ولے ٹہدی ہوا ہوں بس کہ رات اور دن کی محنت سے
 ہے مطبخِ کافِ نعمت پر مجھے زلفانِ نعمت ہے
 جی ہے عرضِ خدمت میں تری حاکم بکاوی کی

یہ خدمت بھی اس کو جو کوئی خواہاںِ نعمت ہے (۱۱۵۸ھ)

۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع میں امیر خاں انجام قتل ہوئے تو حاتم نے قطعہ تاریخ
 وفات لکھا کہ عمدة الملک سے الگ ہو کر حاتم آزاد ہو گئے اور قبری اختیار
 کر کے شاہ بادل سے وابستہ ہو گئے۔ اب ان کا زیادہ وقت یہیں گزرنے لگا۔ اس
 کا اظہار اپنی غزلوں میں بار بار کیا ہے :

حاتم کیا ہے حق نے دو عالم میں سر بلند

ہادل علی کے جب سے لکھے ہیں قلم سے ہم (۱۱۶۱ھ)

جنابِ حضرتِ حق سے نہ ہو کیوں فیضِ حاتم کو

ہوا ہے تربیت وہ بادلِ عادل کی صحبت میں (۱۱۶۲ھ)

شاہِ بادل کا ہر سخنِ حاتم

اپنے حق میں کتابِ جانے ہے (۱۱۶۶ھ)

لہذا دیوانِ حاتم (قلمی) مخزومہ الجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں یہ قطعہ
 ملتا ہے جو دیوانِ زادہ میں شامل نہیں ہے :

عمدة الملک وہ گمہ عالم میں

زال تھا جس کے آگے رستم و گرد

چلا جاتا تھا بادشاہ کے پاس

ناگہاں راہ میں فضا در خورد

نوکر ہے حیا، حرامِ تمک

جان شیریں گوں چندھرے زد و برد

جائے عبرت ہے یا اولیٰ الالباب

یور ہو یا جوان ہو یا ہو خورد

گھبرا حاتم نے سالِ رحلت میں

ہائے حاتم "امیر خاں جی "مرد" ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع

بچا یا دست بند اور چسپہ بند ہے
خدا نے شاہ بادل کی مدد سے

(دیوان حاتم نسیم، قصیدہ)

شاہ بادل کی وفات کے بعد وہ شاہ تسلیم کے تکبے میں آٹھ آئے۔ قاسم نے لکھا ہے کہ ”آخری ایام میں تکبہ شاہ تسلیم میں رہتے تھے جو راج گھاٹ کے راستے میں قلعہ مبارک کی زیر دیوار واقع ہے۔“^{۸۱} حاتم نے خود بھی ایک شعر میں اس طرف اشارہ کیا ہے :

اب ہندوستان کے درویشوں میں حاتم

ہے تسلیم و رضا میں شاہ تسلیم (۱۱۹۳ء)

شاہ حاتم نے ساری عمر شادی نہیں کی اور آزادانہ زندگی گزاری۔ یہ بہت خوش مزاج اور خلیق انسان تھے۔ عدۃ الملک امیر خاں انہام کی ملازمت کے دوران ہر قسم کی منہیات کا ارتکاب نہ کرتے تھے۔ وہاں سے الگ ہو کر جب شاہ بادل کی صحبت میں رہنے لگے تو کچھ عرصے بعد ساری برائیوں سے توبہ کر لی اور صوم و صلوة و شریعت کے بابت ہو گئے لیکن آزادوں کی وضع کے مطابق کلاہ پر چھوٹی سی ہکڑی اب بھی بالذمے تھی۔ ہاتھ میں پتلی سی چھڑی اور باریک رومال اب بھی رکھتے تھے۔ ان کے شاگردوں کی بڑی تعداد تھی۔^۹ قاسم نے لکھا ہے کہ حاتم نے دیوان کے دیباچے میں اپنے ۵۴ شاگردوں کے نام درج کیے تھے جن میں مرزا محمد رفیع سودا کا نام بھی شامل تھا۔^{۱۰} ان کے شاگردوں میں سودا کے علاوہ عبدالحی ثانی، مرزا عظیم بیگ عظیم، مرزا محمد یار بیگ، مرزا سلیمان شکوہ، پتہ اللہ خاں بقا، شیخ محمد اسحاق نثار، لالہ سکند سنگھ فارغ، یدار اور رنگین وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

شاہ حاتم نے ماہ رمضان ۱۱۹۷ء/ جولائی ۱۷۸۳ء میں وفات پائی۔ طبقات شعرائے ہند، سخن شعرا، آب حیات، گل رعنا اور سرگزشت حاتم میں حاتم کا سال وفات ۱۲۰۷ء دیا ہے۔ ۱۱۹۷ء اور ۱۲۰۷ء دونوں سنوں کے مابین بعضی

قت۔ دیوان زادہ نسیم گراچی میں ایک رباعی ہے ابھی اس کا ثبوت ملتا ہے :

نیرود سے چاہو کہ چٹائی نہ گھرو
تو قحبہ زنون سے آشنائی نہ گھرو
رہتا ہے اگر جہاں میں آزاد کی طرح
تو دل میں خیالِ گشتِ دل نہ گھرو

کے تذکرے "عقدِ ثریا" اور "تذکرہ ہندی" ہیں۔ مصحفی نے "تذکرہ" "عقدِ ثریا" (۱۱۹۹ھ/۸۵ - ۱۲۰۰ھ/۸۳ ع) میں لکھا ہے کہ "ماہ رمضان المبارک ۱۱۹۷ھ میں رحلت کی۔ قنبر نے یہ قطعہ "تاریخِ رحلت" لکھا ہے۔" ۱۱۹۷ ع "۱۲" ص ۱۱۹۷ ح ۱۳" ص ۱۲۰۰ سے ۱۱۹۷ھ تک ہے۔ اس وقت مصحفی دہلی میں موجود تھے۔ ۱۲۰۰ھ کے سلسلے میں ساری غلط فہمی "تذکرہ ہندی" کی اس عبارت سے پیدا ہوئی ہے کہ "ان کی عمر سو کے قریب پہنچ گئی تھی اور تین سال ہوئے کہ دہلی میں ودیعت حیات سپرد کی۔ خدا الہیں بخشے۔" ۱۳" ص ۱۱۹۷ ح ۱۳" ص ۱۲۰۰ میں دو باتیں بیان کی ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی عمر قریب سو سال تھی اور دوسرے یہ کہ ان کی وفات کو تین سال ہوئے ہیں۔ "تذکرہ ہندی" چونکہ ۱۲۰۹ھ/۹۵ - ۱۲۰۰ھ/۹۳ ع میں مکمل ہوا اس لیے اس سے یہ نتیجہ نکالا کہ حاتم نے ۱۲۰۰ھ میں وفات پائی۔ اس سے قریب سو سال کی بات بھی پوری ہو جاتی ہے اور "تذکرہ ہندی" کے سال تکمیل سے اس کی تصدیق بھی ہو جاتی ہے۔ مصحفی نے "تذکرہ ہندی" "عقدِ ثریا" کے قوراً بعد ۱۲۰۰ھ/۸۶ - ۱۲۰۱ھ/۸۵ ع میں لکھنا شروع کیا۔ جن شاعروں خصوصاً بزرگ یا مرحوم شعرا کے حالات معلوم تھے انہیں پہلے درج کر دیا۔ اس کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ میر درد کے ذکر میں مصحفی نے لکھا ہے کہ "ایک سال ہوا کہ اس کا درد مسجروی رفع ہو گیا اور وہ شاق علی الاطلاق سے جا ملا۔" ۱۵" اگر میر درد کی وفات کا حساب بھی، شاہ حاتم کی وفات کی طرح، "تذکرہ ہندی" کے سال تکمیل ۱۲۰۹ھ سے لگایا جائے تو میر درد کا سال وفات ۱۲۰۸ھ ہوتا ہے، جو غلط ہے۔ میر درد کی وفات ۲۳ صفر ۱۱۹۹ھ (۷ جنوری ۱۲۰۰ھ) کو ہوئی۔ اس سے معلوم ہوا کہ مصحفی نے میر درد کے حالات بھی "تذکرہ ہندی" کے آغاز ۱۲۰۰ھ میں لکھے اور "ایک سال ہوا" گنہ کر ۱۱۹۹ھ کی طرف اشارہ کیا ہے۔ میر حسن کا سال وفات مصحفی نے ۱۲۰۱ھ دیا ہے لیکن خاکسار کے ذکر میں میر حسن کو سلمہ اللہ تعالیٰ لکھ کر زائد ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اگر میر حسن ۱۲۰۹ھ میں زائد تھے تو ۱۲۰۱ھ میں کیسے وفات پا سکتے تھے؟ اس کے معنی یہ ہیں کہ مصحفی نے خاکسار کے حالات بھی ۱۲۰۰ھ میں لکھے تھے اور اس وقت میر حسن زندہ تھے۔ اسی طرح شاہ حاتم کے حالات بھی انہوں نے ۱۲۰۰ھ میں لکھے اور بتایا کہ "تین سال ہوئے کہ شاہجہاں آباد میں فوت ہوا" اور سالہ سالہ یہ بھی لکھا کہ "اس سے پہلے فارسی تذکرے (عقدِ ثریا) میں ان کے حالات مع قطعہ "تاریخِ وفات" درج کیے جا چکے ہیں۔" ۱۶" اس طرح مصحفی کے دونوں ایقات میں کوئی تضاد نہیں ہے۔ "تذکرہ بے جگر" میں شاہ

حاتم کا سالِ وفات ۱۲۱۰ھ دیا ہے لیکن ساتھ ساتھ ممکنہ تاریخ بریلوی کے حوالے سے یہ بھی لکھا ہے کہ ”حاتم نے ۱۱۹۷ھ میں منزلِ حیات طے کی۔“ تاریخ بریلوی کے قطعہ ”تاریخ وفات کے اس مصرع ”گفتارِ جہاں یوت حاتم“ سے بھی ۱۱۹۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ان سب شواہد کی روشنی میں یہ امر اب طے ہو جاتا ہے کہ شاہ حاتم نے ماہ رمضان ۱۱۹۷ھ/جولائی ۱۷۸۳ع میں دہلی میں وفات پائی۔

حاتم نے تین تصانیف نظم میں اور دو مختصر تحریریں فارسی و اردو نثر میں یادگار چھوڑیں :

(۱) دیوانِ قدیم (۲) دیوانِ زادہ (۳) دیوانِ فارسی - (۴) الف - دیاچہ دیوانِ زادہ (نثر فارسی) اور ب - نسخہ مفرح الضحک (نثر اردو) دیوانِ قدیم : دیوانِ قدیم ۱۱۳۸ھ/۳۱ - ۱۷۴۱ع میں مرتب ہوا جسے ۱۱۶۹ھ میں ”دیوانِ زادہ“ مرتب کرتے وقت شاہ حاتم نے مسترد کر دیا اور جو کلام ”دیوانِ زادہ“ میں شامل کیا اس کے زبان و بیان میں اتنی بنیادی تبدیلیاں کہیں کہ یہ کلام بھی جدید رنگِ سخن کے مطابق ہو گیا۔ دیوانِ قدیم ناپید ہے لیکن الجمن ترقی اردو پاکستان کے دیوانِ حاتم میں قدیم دیوان کا ایسا بہت سا کلام محفوظ رہ گیا ہے جو ”دیوانِ زادہ“ کے کسی اور نسخے میں نہیں ملتا۔ اس میں نہ صرف وہ کلام جو ایک قدیم ریاضی سے ”انتخاب حاتم“ ۱۸۱۱ کے نام سے مرتب و شائع ہوا ہے بلکہ اور بھی بہت سا کلام موجود ہے۔ ”دیوانِ حاتم“ کا یہ غالباً آخری نسخہ ہے جس میں قدیم کلام کے علاوہ ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ع تک کا جدید کلام بھی شامل ہے ۱۹ اور ۱۱۸۰ھ/۶۷ - ۱۷۶۶ع تک کا بھی کچھ کلام شامل ہے۔ مثلاً یہ غزل :

عشق کے شہر کی کچھ آب و ہوا اوری ہے

اس کے صحرا میں جو دیکھا تو فضا اوری ہے

(دیوانِ حاتم الجمن ، غزل ۴۵۲)

دیوانِ زادہ نسخہ ”لاہور میں ۱۱۸۰ھ کے تحت اور نسخہ ”راہپور میں ۱۱۸۱ھ کے تحت درج ہے۔ اس نسخے کی ایک اہمیت یہ ہے کہ اس میں قدیم کلام اور جدید کلام دونوں اپنی ابتدائی صورت میں موجود ہیں۔ یہ نسخہ ناقص الاوسط بھی ہے اور ناقص الآخر بھی لیکن اس کے باوجود اس میں ۴۰ غزلیں ہیں جن میں سے ۱۲۰ غزلیں دیوانِ زادہ میں نہیں ہیں۔ ان کے علاوہ ایک مثنیٰ ، ایک مربع ، سات خمس ، ایک مسدس ، دو قطعات ، تاریخ ، پانچ قطعات و رباعیات اور ۳۵

فردیات دیوان زادہ میں نہیں ہیں۔ ان کے علاوہ ایک مشن واسوشت، ایک ترجیع بند، ۵ مثنویاں ایسی ہیں جو زبان و بیان کی تبدیلی کے ساتھ دیوان زادہ میں موجود ہیں۔ اس کلام پر، جو شاہ حاتم نے دیوان زادہ سے خارج کیا ہے، زبان ولی اور دور آبرو کا رنگ ایہام غالب ہے۔ جن غزلوں یا اشعار کو اصلاح کرتے وہ نئی تحریک شاعری کے مطابق بنا سکتے تھے انہیں ”دیوان زادہ“ میں شامل کر لیا، باقی کو مسترد کر دیا۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے کہ حاتم نے دیوان قدیم سے دیوان زادہ میں شامل گزرنے کے لیے اپنے کلام میں کیا اور کس نوعیت کی تبدیلیاں کیں، ہم یہاں چند مثالیں درج کرتے ہیں :

دیوان حاتم (کلام قدیم)

- (۱) حاتم تونچ چھوڑ کر مارے جہاں میں سب سنی
آ کر لگا حیدر کے درگوں کچھ کہو کوئی کچھ کہو
- (۲) پی کے نیت کے جسام میں دیوالہ ہو گیا
دل سے خیال، سر سے رہا ہوش دور آج
- (۳) حلقہ حلقہ بہ نجیب زلفیں سجن کے گل پر
حسن کی آنکھ سنی بہ بچ کھٹا نکلا ہے دود
- (۴) شمع کو مارت روشن دلوں کی بزم میں برگز
چراغ شوق میں روشن سدا ہیں انہیں ان کے
- (۵) عزت ہوئی ہے جب سنی حاتم کلوں کے تئیں
چنسا ہے جب سے اونے گلے بچ ہار گل
- (۶) مسختر کیوں نہ ہوں آہو لین میرے کے داسی ہیں
کیا ہے آج مدد بن میں میرے دم نے غزالاں کوں
- (۷) ترا اوصاف سن کر آج حاتم مال و جان بچ کر
بہرے ہے ڈھونڈتا قبہ قنوداں کو گھر بکھر دیکھو
- (۸) اگر کچھ عشق دکھتا ہے تو چھپا کر نہ رو دایہا
کہ تیرے اس طرح رونے کے اوپر پیر ہنستی ہے
- (۹) حاتم گلے ہے جب سون لگا جا میں کے ہائے
تب میں نہیں ہے جگ میں کہیں اور غیبی بھی

(۱۰) مدد میں ہر و بر کی سیر گزرتا ہوں گا گھر بیٹھا
لفاف سے خشک ہیں لب اور ہیں آنسو سے تر آنکھیں
دیوان زادہ میں بدلی ہوئی صورت

- (۱) حاتم تو بچ چھوڑ کر عالم میں تا شاہ و گدا
آکر لگا حیدر کے در کوئی کچھ گھو کوئی کچھ گھو
- (۲) اس کی لنگر مست نے دیوالہ گھر دیا
دل سے خیال : سر سے رہا ہوش دور آج
- (۳) حلقہ حلقہ یہ خیم زلفیں ترے رخسار پر
حسن کی آتش سے کہا کہا بیچ یہ نکلا ہے دود
- (۴) نہ کر روشن دلوں کی بزم میں تو شع کو روشن
کہ داغِ عشق سے روشن رہیں ہیں انجمن ان کے
- (۵) حاتم گلوں کا گویں نہ فلک پر ہو اب دماغ
جیسا ہے اس نے آج گلے بسج ہمار گل
- (۶) مسخر کیوں نہ آہو چشم ہوں میرے کہ دامن ہیں
گیا ہے رام مدد بن میں مرے دم نے لہزاں کو
- (۷) اگر خواہش ہے تم کو سیر دنیا کی مرے صاحب
تو حاتم ہمار آؤ جو ہمار چشم تر دیکھو
- (۸) کبھی پہنچی نہ اس کے دل تلک رہ ہی میں لہک بیٹھی
جیسا اس اور نے تاثیر پر تاثیر ہستی ہے
- (۹) قلموں لگا ہوں سیر ہند اسب کے میں
حاتم خیم جہاں میں گئی اور غمب بھی
- (۱۰) ہمیشہ ہر و بر کی سیر گزرتا ہوں میں گھر بیٹھا
لفاف سے خشک ہیں لب اور روئے سے ہی تر آنکھیں

ان اشعار اور دیوان حاتم و دیوان زادہ کے دوسرے اشعار کی تبدیلیوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ حاتم نے ہندی لفظوں کے بجائے دیوان زادہ میں فارسی الفاظ استعمال کیے ہیں : مدد گھڑ چڑے کے بجائے شہسوار ، لین کے جام کے بجائے نگر مست ، آہو لین کے بجائے آہو چشم ، گال کے بجائے رخسار ، سجن

کے بیائے محبوب ، ہاتھ کے بیائے گرہ ، جگ کے بیائے جہان ، سبھا کے بیائے مجلس ، درین کے بیائے آئینہ ، برہ کے بیائے بھر ، باج کے بیائے بغیر ، درس کے بیائے جلوہ ، رین کے بیائے شب ، جسار کے بیائے دنیا ، آگن کے بیائے آگ ، کالوں کے بیائے زلف وغیرہ ۔ اسی طرح دیوان زادہ میں فارسی تراکیب اور بندشوں کا استعمال زیادہ ہو گیا ہے ۔ میں ، ستی ، ستی ، ستی ، سون کے بیائے ”ستے“ اور گھون کے بیائے ”گنو“ استعمال کیا گیا ہے ۔ اسی کے ساتھ طرز ادا کو بھی جدید لہجے کے مطابق ڈھالنے کی شعوری کوشش کی گئی ہے ۔ تقلید کو دور کر کے نظموں کی ترتیب بدل کر شعر میں روانی کا اضافہ کیا گیا ہے ۔ ان تمام اصولوں کا خاص طور پر خیال رکھا گیا ہے جن کی طرف ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں اشارہ کیا گیا ہے ۔ بعض جگہ پرانے شعر کی جگہ نیا شعر رکھ دیا ہے جو معنی کے اعتبار سے پہلے شعر سے یکسر مختلف ہے ۔

دیوانِ قدیم میں وصفِ محبوب ، معاملاتِ عشق اور عام اخلاقی باتوں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ زبان پر ولی کا رنگ نمایاں ہے ۔ اس میں صنعتِ ایہام کثرت سے استعمال ہوئی ہے ۔ اس کلام میں تصوف و معرفت اور اخلاقی موضوعات کو شعر کا جامہ پہنانے کی طرف واضح رجحان موجود ہے ۔ اس دور کے کلام میں نہ داری نہیں ہے ۔ اس میں یازب کی کمزوری کا بھی احساس ہوتا ہے ۔ حاتم کے ہاں ، معاملاتِ عشق کے اظہار میں غم کا عنصر نہیں چھلکتا ۔ یہ ہمد شاہی دور کا مزاج تھا جو طرب و نشاط اور خوش وقتی کا دلدادہ تھا ۔ ابرو و ناجی کی طرح حاتم کے ہاں بھی کیفیتِ غم کے بیائے کیفیتِ نشاط کا احساس ہوتا ہے ۔ دیوان ولی اس دور کے شعرا کا صحیفہ تھا اور ایہام اس دور کا تہذیبی مزاج اور مقبول رجحان تھا ۔ یہی سب خصوصیات حاتم کے دیوانِ قدیم میں نظر آتی ہیں ۔ اب ہم حاتم کی ان غزلوں کے چند اشعار درج کرتے ہیں جو دیوانِ زادہ میں شامل نہیں ہیں تاکہ حاتم کے ابتدائی دور (دیوانِ قدیم) کے رنگِ سخن کا اندازہ ہو سکے :

یہ نفس بد مذا سے تیرا سگ صفت تو لٹی

تن سکھ کے واسطے تو ہوا کیوں ہے ڈوبا

ہوا ہے ، ابر ہے ، سے ہے ، ہمار ہے آ جا

سحر ہے اور ہمیں ساقی بخار ہے آ جا

زندگی درد سر ہوئی حسام گمب ملے گا مجھے ایسا میرا

نہالِ دوستی کو کٹ ڈالا دکھا کر شوخ نے ابرو کا آرا

ہنسی ہے بوالہوس گھوٹل اور عاشق گھوٹلا
 کہ داغِ عشق سے دیکھلاؤتا تھا بو علی سینا
 برہ کی آگ کے شعلے جلاتے ہیں بدن میرا
 اگر تم لطف ہے آ کر بھاؤ گے تو کیا ہوگا
 زور آوری ہے لڑکے حاتم کے پاس آیا
 جو بھی رقیب سرکش سب گھو دیا ہے ہالا
 انا الحق مگر نہ گھوٹا رازِ دل فاش
 تو اتنا غلطی میں رسوا نہ ہوتا
 ہجر میں زندگی ہے مرگ بھلی
 کہ کہے سب جہاں وصال ہوا
 طلب میں حق کے اے حاتم تصور ہمت کا ہے تیری
 وگرنہ حضرتِ انسا سنی کیا ہو نہیں سکتا
 دل دیکھتے ہی اس گھو گزرتا ہو گیا
 رسوائے شہر و کوچہ و بازار ہو گیا
 چشموں سے برسنے ہی مرے اشک کے موتی
 یہ ابر گھر بار نہ دیکھا تھا سو دیکھا
 لال آیا ہے جب سے میرے پاس
 تب سنی زرد رو ہوئے ہیں رقیب
 بے تکلف دل میں تم آ کر سو دل گھول کر
 آپ کا گھر ہے جہاں اب کس سے شرماتے ہیں آپ
 طالبِ بازارِ نہیں حاتم ہمارا کھیتِ عشق
 رات دن چشموں سنی ہم مہندہ برساتے ہیں آپ

ہجر کے دن گزر گئے حاتم آت چوٹھا ہے آج وقتِ ملاپ
 شراب و ساق و مطرب شمع گل شبِ ماہ
 عجب تھی بزمِ میں حاتم ہمار ساری رات
 دیکھ تیرے بھوان کے پیراگی چھوڑ سب دل ہوا ہے میرا ایت
 پھر دل اللہ دلیا کی طرف جاوے مت
 ہر مگس ہی ہے یہ شہد دیکھ کے للچاوے مت
 وعدہ کل مت کر اے دلبر کہ تجھ ہی کل نہیں
 آج ہے سو کل نہیں ، کہتا ہوں کل کی بات آج

آج عاشق کے تئیں کیوں نہ گھسے تو دُرُودِ
 واسطہ یہ ہے کہ موتی ہے لڑے کان کے بیچ
 تیری تصویر دل سے متنی نہیں لعل ہے تھوڑا راہ کے ماتھے
 کیا تیرے مونہ کے گرد کٹاری کی چوٹ ہے
 سولج یہ جون لکھے ہے گرن کی عجب ہار
 نگاہ و غمزہ کٹار اور ادا و ناز کٹار
 سجن تو اینوں کو مت مار چار چار کٹار
 جس طرح میکشوں گویا ہے الفت شراب کی
 حاتم کو اس طرح ہے لبِ یار کی ہوس
 چھائی پھر آتی ہے لہجے کی سن کے ہانک
 برسات عجب کو آکے سناوے ہے ہر برس
 بھڑکوں تو سر پہنچے وہ بھڑکوں تو جی گھٹنے
 تنگ اس قدر دیا مجھے سیٹھانے نفس
 حاتم جہاں گویا جان کے نانی خدا کو چاہ
 اللہ ہی بس ہے اور یہ ہائی ہے سب ہوس
 سنو ہندو مسلم لو کہ فیضِ عشق سے حاتم
 ہوا آزاد قیدِ مذہب و مشرب متی فارغ
 خاصے سجن کا ملنا تن سکھ ہے عاشقوں کو
 یہ کیوں رقیب ساڑے مرتے ہیں ہاتھ مل مل

نہیں ملتا سو کیوں وہ گندمی رنگ نہیں ہوں میں مگر نرزلہ آدم
 حاتم نے دیکھ ہار کو ہنس کر دیا تھا رو
 نے رو ہوا، وو رو یہ کہا، رو یہ ہنس نہیں

کاکل مشک ہوس سرچھن سے دل پریشان گویا مار رکھتا ہوں
 بنگی ہوں میں یا کہ چرسیا ہوں اپنی کے لبوں کا مدد دیا ہوں
 دنگر عاشقوں میں حاتم کو عاشقِ درد مند بولا ہوں

موسمِ برسات اگر بھالے تمہیں اے نوجوان
 ابر کے مانند آنکھوں سے سدا برسا کروں
 دل گویا گھرے ہے ذبح بیجا لاش کے بیچ
 برسات میں کسی ہے جو پہلی گھبرا گھبرا

ہر روز و شب اور دم بدم حاتم کی سہری ہے جی
 یا رب ملانا یار ہے رکھنا جہاں میں آبرو
 کہو لکنہ ان کال بلاؤں سے مجھے کا علق
 خط سید ، خال سید ، چشم سید ، زلف سید
 پیٹ کر ہر مہم ٹوٹ لنگ بستی جامہ
 ملکہ کھمر کے زمیندار گھبرا جاتا ہے

سر گئے ہر تھہرے نہ آیا رحم کیا تری جان مہلت جہاں ہے
 دین و دل ہم سے چورا لٹے ہیں منکر ہو گیا
 اسے مسلمانو دیکھو کافر کی ہے ایسا لگ
 چشم دہزن ، زلف دام ، آبرو کال ہے ، چشم تیر
 دل بڑا ہے دام میں مدت ہے ان چاروں سنی
 مجھ ہاتھ سے لیالہ پیالہ اگر پیالے
 اس داغ سے ہونے ہیں لالہ کے جی کو لالے
 آورے آورے مرے پیالے
 دل مسلمان کا نہ آبرو
 آیا تھا رات بے کے دو فانوس کی سی شمع
 طرہ طلا کا سر ہو دے ہر مہم یک نہیں

ان اشعار میں ولی کے زبان و بیان اور ایہام کے اثرات واضح طور پر نظر آتے
 ہیں۔ یہاں وہ الفاظ بھی موجود ہیں جو رد عمل کی تحریک کے زیر اثر ترک کر
 دیے جاتے ہیں اور جن کا ذکر خود حاتم نے اپنے دیباچے میں کیا ہے لیکن ان
 سب کے باوجود فارسی اثرات بھی ساتھ ساتھ موجود ہیں۔ اس کلام کا مقابلہ اگر
 آبرو کے کلام سے کیا جائے تو بیان ، ایہام کے باوجود ، حد شاہی دور کی روح
 اس طرح نہیں بولتی جس طرح کلام آبرو میں اس کی آواز سنائی دیتی ہے۔ دیوان
 قدیم کو دیکھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ حاتم اس دور کے قابل ذکر شاعر
 ضرور ہیں لیکن آبرو کی طرح منفرد شاعر نہیں ہیں۔ اس دور میں حاتم کی اصل
 اہمیت ان کی نظموں سے قائم ہوتی ہے جن کا دائرہ غزل سے کہیں زیادہ وسیع
 ہے۔ حاتم نے دو نظمیں ”درومفلہ قہوہ“ اور ”درومفلہ ہماکو و حدہ“
 ۱۱۳۶ھ/۳۷۱ - ۱۷۳۶ء میں لکھیں جو دہران زادہ میں تبدیلیوں کے ساتھ شامل
 ہیں۔ پہلی نظم نواب عمدة الملک کی فرمائش پر اور دوسری نظام حد شاہ بادشاہ
 کی فرمائش پر لکھی گئی۔ ”ہماکو و حدہ“ پر نظام لکھنے کی فرمائش بادشاہ نے

جعفر علی خان زکی سے کی تھی لیکن وہ دو اشعار سے زیادہ نہ کہہ سکے۔ حاتم نے ۹ اشعار پر مشتمل ایک بُر زور نظم لکھی جو اس دور میں بہت مقبول ہوئی۔ یہ دونوں نظمیں ”دیوان قدیم“ کے بعد لکھی گئیں لیکن غنسی شہر آشوب ۲۹/۸۱۱۳۱ - ۱۷۲۸ع کی تصنیف ہے جس میں حاتم نے اس دور کے سیاسی، معاشرتی و تہذیبی حالات پر موثر انداز میں روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے :

کہ دور بارہ صدی کا ہے سخت گج رفتار

جہاں کے باغ میں یکساں ہے اب غزان و چار

شہر آشوب میں حاتم نے لکھا ہے کہ اس بارہویں صدی میں بادشاہوں میں عدالت و انصاف نہیں رہا۔ امیروں کے ہاں اب سیاہی کی قدر اور بزرگوں میں شفقت و مہربانی نہیں رہی۔ قاضی و مفتی رشوت خور اور اہل کار کام چور ہو گئے ہیں۔ موت اور قبر کو سب نے بھلا دیا ہے۔ امیر زادے مفلوک الحال ہو کر تلافیر مال میں چرخے کی طرح پھرتے ہیں۔ صراف، کناری ہاف، نیاری ہز، کبابی، شمع فروش، گنجڑے، دھنچے، چلاپے، دھوبی، چار، زلوگر، حلوائی، میوہ فروش، باورچی، ہٹے، لوہار ہاف، گھسیارے، قنبولی، گھنار، آتشی باز، کھان گھر سر پر چڑھ گئے ہیں۔ ہر چیز اور قدر زہر و زہر ہے۔ ستار اور ڈھولک، بوڑھے، لولی اور کنچیاں معاشرے پر چھا گئے ہیں۔ ع چھٹال و کالندو و بوڑھے کا گرم ہے بازار۔ اٹنے میں ہر شخص ملبوس ہے :

رجالے آج اٹنے بیچ رو کے ماتے ہیں

جن لباس و زری سب کو سچ دیکھاتے ہیں

سی یہ ہات چا سرخرو گھاتے ہیں

کبھو سنسار، کبھو ڈھولکی بجاتے ہیں

غزوہ غفلت و جویں کی مدد میں ہیں سرشار

نظر حنفی آتے ہیں بُر کہیہ آج ٹائی کے

اکڑتے پھرتے ہیں پی پی کے دود دانی کے

ہوئے ہیں فرہ دیکھو گوشت گھا لسانی کے

گمینہ بھول گئے دن دیا ملائی کے

زمانے مردی پکڑ بالہ دھنچے لکے ترولو

لہ کر لو چانچہ گھہ نقارچی کی نوبت ہے

مصاحبت کو اگر مسخروں کو خدمت ہے

گمینہ قوم کی ہر ایک مکمل بہ عزت ہے
تو کیا ہوا کہ رجالے کی زد سے منبت ہے

ہے افتخار نچیوں کو فخر غیرت و عار (دیوان قدیم)

دیوان قدیم میں یہ شہر آشوب ۱۲ ہندوں پر اور 'دیوان زادہ' میں ۲۸ ہندوں پر مشتمل ہے۔ یہ شہر آشوب آئندہ دور میں لکھے جانے والے شہر آشوبوں کا پیشرو ہے۔ شاہ حاتم نے "سراہائے معشوق" کے عنوان سے ۱۱۳۶ھ/۳۸-۱۷۳۳ع میں ایک طویل نظم لکھی جس میں محبوب کے اعضائے جسمانی کو بیان کیا ہے۔ یہ نظم بھی اپنے اظہار بیان اور شاعرانہ تخیل کے لحاظ سے ایک دلچسپ نظم ہے۔ شاہ حاتم کی ایک اور نظم "الوسخت" بھی قابل توجہ ہے جس میں اپنے داغِ محبت اور محبوب کی بے وفائی پر غمگین حاتم کو بیان کو کے ترکیبِ محبت کا اظہار کیا گیا ہے۔ نظم گوئی شاہ حاتم کی انفرادیت ہے اور اس دور کا کوئی شاعر ان کو نہیں پہنچتا۔ اپنی نظموں میں وہ ایک ممتاز اور قادر الکلام شاعر کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ ان کی قطعہ بند غزلوں میں بھی نظم گوئی کی طرف رجحان ملتا ہے۔ اس دور میں شاہ حاتم کی اولیات یہ ہیں :

(۱) شاہ حاتم نے اردو کا پہلا شہر آشوب ۱۱۳۱ھ/۲۹-۱۷۲۸ع میں لکھا جو ان کے دیوان قدیم میں شامل ہے۔

(۲) شاہ حاتم نے اردو کا پہلا ولسوخت ۱۱۳۹ھ/۲۷-۱۷۲۶ع میں لکھا۔ اس کا کوئی ثبوت نہیں ہے کہ اردو نے اپنا ولسوخت شاہ حاتم سے پہلے لکھا تھا۔

(۳) شاہ حاتم نے دو مربوط نظمیں "در وصفِ تہوہ" اور "در وصفِ تماکو و حقہ" ۱۱۳۹ھ/۳۷-۱۷۳۶ع میں لکھیں۔ اس نوع کے موضوعات پر نظمیں لکھنے کی اس سے پہلے شالی ہندی شاعری میں کوئی روایت نہیں ملتی۔ شاہ حاتم کے معاصر فائز کی نظمیں در وصفِ جوگن، گوجری، ہنگوٹ، ہولی وغیرہ حسن و عشق کے بیان تک محدود ہیں۔ ان میں وہ شاعرانہ بیان اور حسنِ تخیل بھی نہیں ہے جو حاتم کے ہاں ملتا ہے۔ سراہائے معشوق (۱۱۳۶ھ/۳۸-۱۷۳۳ع) شاہ حاتم کی ایک اور طویل نظم ہے جس سے ان کی ہر گوئی اور قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے۔

(۴) شاہ حاتم کا ساقی نامہ دیوان زادہ بعد از راہپور کے مطابق دیوان قدیم میں شامل تھا۔ دیوان قدیم کا سالِ ترتیب ۱۱۳۸ھ/۳۲-۱۷۳۱ع

ہے۔ ”سطح“ لاہور میں سہ تصنیف گرم خوردہ ہے۔ مرتب نے
 فیصلاً ۱۱۶۱ یا ۱۱۶۷ پڑھا ہے اور لکھا ہے کہ اشعار کی تعداد
 گواہی، رامپور اور لاہور کے نسخوں میں برابر ہے اور متن میں
 اختلافات بھی بہت کم ہیں۔ ۲۰ دیوان قدیم سے دیوان زادہ میں لیے
 جانے کے بغیر نظر رکھا جا سکتا ہے کہ حاتم کا ساقی نامہ ۱۱۴۵/۲۲
 ۱۷۳۱ء یا اس سے پہلے لکھا گیا تھا۔

(۵) دیوان قدیم کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بیشتر مروجہ
 اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی گئی ہے۔ اس میں غزلیات کے علاوہ
 مثنوی، مثنیٰ، مریع، غنص، ممدس، قطعات و رباعیات، لہریات،
 ساقی نامہ، مستزاد، ترجیع بند، واسوخت، سراپا، حمد، لغت و
 منقبت وغیرہ شامل ہیں۔ اسی تنوع اور قادر الکلامی کے باعث حاتم
 کا دیوان قدیم اپنے زمانے میں بر عظیم کے خاص و عام میں مقبول
 ہو گیا۔ خود حاتم کو بھی اس کا احساس تھا :

کہتا ہوں سب سنی جو ہو منصف سو دیکھ لے

ہر طرح کا مستذاق ہے میرے سخن نے بیچ (دیوان ۱۱۶)

دیوان زادہ : طرزِ ولی اور ایہام گوئی کے اثرات نادر شاہ کے حملے تک
 مہیوں رہے اور اس کے بعد اس رنگِ سخن کا دریا اترنے لگا اور مرزا مظہر کے
 زیر اثر لیا رنگِ سخن مقبول ہوئے لگا۔ اس دور میں بھی برائے شعرا مثلاً ناجی
 وغیرہ اپنے مخصوص رنگ میں شعر گوئی کر رہے تھے۔ اب کے لیے خود کو
 بدلتا ممکن نہیں تھا لیکن حاتم کے مزاج میں خود کو بدلتے ہوئے زمانے کے
 ساتھ بدلنے اور نئے رجحانات کے مطابق ڈھاننے کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔
 نئے شعری رجحانات کو دیکھ کر حاتم نے محسوس کیا کہ اب جو کچھ انہوں
 نے لکھا ہے وہ زبان و بیان اور فکر و نظر کے اعتبار سے نکال باہر ہو رہا
 ہے اور اسی خیال کے ساتھ الہیہ اپنی شاعری کا مستقبل تاریک نظر آیا۔
 یہ دیکھ کر انہوں نے اپنے رنگ و اسلوب کو نئی شاعری کے مطابق بدلنے کا
 عمل شروع کیا۔ حاتم نے نہ صرف یہ کیا کہ اب جو کچھ کہا وہ نئے رجحانات
 کے مطابق کہا بلکہ اب تک جو کچھ کہا تھا اس پر بھی نظر ثانی کی۔ خود کو
 بدلتا اور اپنے لکھے ہوئے پر قلم پھیرا ایک تکلیف دہ عمل تھا جس کا اظہار
 اس شعر سے ہوتا ہے جو حاتم نے اپنے ”دباجہ“ میں لکھا ہے :

ما را بفراحت اجل دیر رساله
ایب سر دواز سخت گویاں کرد

اس وقت تک ان کا دیوان ہیٹ ضخیم ہو چکا تھا۔ انھوں نے ہیٹ سا کلام دیوانِ قدیم سے لیا، اس میں تبدیلیاں کیں اور نئے رنگِ سخن کا نیا کلام شامل کر کے ایک نیا دیوان مرتب کیا۔ یہ نیا دیوان چونکہ پرانے دیوان کی کڑواہٹ سے پیدا ہوا تھا اس لیے اس کا نام ”دیوانِ زادہ“ رکھا۔ دیوانِ قدیم سے پرانا کلام نئے دیوان میں شامل کرنے کی وجہ یہ تھی کہ ”فکرِ قدیم و جدید سے ماضی و حال کے مذاق کا پتا چل سکے۔“^{۲۱} دیوانِ زادہ میں حاتم نے کئی نئی چیزیں کہیں۔ ایک یہ کہ ہر غزل اور نظم کے بارے میں یہ بتایا کہ یہ کس سنہ میں لکھی گئی ہے۔ دوسرے ہر غزل کے بارے میں یہ بتایا کہ یہ کیوں لکھی گئی ہے۔ آہا یہ طرحی ہے، فرمائشی ہے یا جوابی ہے اور کس شاعر کی زمین میں لکھی گئی ہے۔ تیسرا التزام یہ کیا کہ ہر غزل و نظم پر اوزان و بحر کی صراحت بھی کر دی تاکہ مبتدی اس سے فائدہ اٹھا سکیں۔ یہ ایک ایسی جدت تھی جو حاتم سے پہلے اور حاتم کے بعد کسی نے آج تک نہیں کی۔ اس التزام سے ایک فائدہ یہ ہوا کہ سنہ کی مدد سے ادبی و لسانی رجحانات کی تبدیلی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور یہ بھی معلوم کیا جا سکتا ہے کہ معاصر شعرا نے کون سی غزل کس زمانے میں اور کس کی زمین میں کہیں ہے۔

”دیوانِ زادہ“ کے اب تک کئی نسخے دریافت ہو چکے ہیں۔ ایک نسخہ اٹالیا آکسی لائبریری لندن میں ہے جو ۱۱۵۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ع کا مکتوبہ ہے اور بقول ڈاکٹر زورِ خود حاتم کا لکھا ہوا ہے۔^{۲۲} دوسرا نسخہ نائلس الاوسط و آخر القہم ترقیِ اردو پاکستان کراچی میں ہے جس میں بیشتر قدیم و جدید کلام شامل ہے۔ اس میں نہ صرف ۱۱۶۹ھ تک کا کلام شامل ہے بلکہ کم از کم ایک غزل تو ۱۱۸۰ھ کی بھی موجود ہے۔ اس دیوان پر ۱۱۵۸ھ/۶۵ - ۱۷۶۳ع کی ایک مہر لگی ہوئی ہے جس پر اصغر علی کا نام درج ہے۔ ممکن ہے یہ وہی علی اصغر خان ہوں جن کی طرف حاتم نے اپنے دو شعروں میں اشارہ کیا ہے :

ف۔ میر نے بھی اپنے دیوان پنجم کے انتخاب کا نام ”دیوانِ زادہ“ رکھا تھا۔ شاہ کمال نے مجمع الانتخاب (قلمی) میں لکھا ہے کہ ”الغالب دیوانِ پنجم میر صاحب موصوف کہ نام دیوانِ زادہ تہادہ اند۔“ (ج۔ ۲)

اے ولی مجھ سنی آزدہ نہ ہوتا کہ مجھے
 بہ منزل کہنے کو خواب نے فرمائی ہے
 یعنی نباض زمانے کا عل اصغر غالب
 جس کی بہت کی اب حاتم نے قسم کھائی ہے

دیوان زادہ (مطبوعہ) ۱۱۳۸ھ

تیسرا نسخہ رضا لائبریری رامپور میں ہے جو ۱۱۸۸ھ/۷۵ - ۱۷۷۵ع کا لکھا
 ہوا ہے اور جس کے حواشی پر ۱۱۸۹ھ/۷۶ - ۱۷۷۵ع کی غزلیں بھی درج
 ہیں۔ ۲۳۔ چوتھا نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں ہے جو حاتم کی وفات سے
 دو سال پہلے ۱۱۹۵ھ/۸۱ - ۱۷۸۰ع کا لکھا ہوا ہے۔ اس کے کاتب شاگرد
 حاتم لالہ مکند سنگھ فارغ بریلوی ہیں اور اس میں ۱۱۹۷ھ تک کا کلام بھی
 حاشیوں پر درج ہے۔ اس طرح ”دیوان زادہ“ کا یہ سب سے مکمل نسخہ ہے
 جسے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے مرتب کر کے ۱۹۷۵ع میں لاہور سے شائع
 کر دیا۔ نسخہ لاہور میں ۱۵۰ غزلیں ایسی ہیں جو نسخہ لندن میں نہیں ہیں
 اور تقریباً ۳۷ غزلیں ایسی ہیں جو نسخہ رامپور میں نہیں ہیں۔ اس نسخے میں
 غزلیات کی تعداد ۵۲۶ ہے اور اشعار کی تعداد ۳۲۳۴ ہے۔ ۲۴۔ پانچواں نسخہ
 راجہ محمود آباد کے کتب خانے میں ہے جو ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ع کا لکھا ہوا
 ہے۔ ۲۵۔ ایک اور نسخہ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں ہے جو ۱۱۸۸ھ/۷۵ - ۱۷۷۵ع
 کا مکتوبہ ہے۔ ۲۶۔ ایک نسخے کا ذکر سپرنٹنڈنٹ نے اپنی وضاحتی فہرست میں
 کیا ہے جو ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۶۷۵ع کا لکھا ہوا ہے۔ ۲۷۔ ”دیوان زادہ“ کے حوالے
 سے حاتم کی شاعری کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

دیوان فارسی : حاتم نے ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ”فارسی
 گوئی میں میرزا صائب کا پورو ہے۔“ ۲۸۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ”فارسی میں
 بھی ایک مختصر سا چار جزو کا دیوان متاخرین کے انداز میں لکھا تھا۔“ ۲۹۔ اور
 یہ رائے دی گئی کہ ”چار جزو کا دیوان بھی صائب کے انداز میں ہے۔“ ۳۰۔ چہ
 حسین آزاد کی نظر سے بھی یہ دیوان فارسی گزرا تھا جس کی تفصیل انھوں نے
 یہ دی ہے کہ ”شاہ حاتم کا ایک دیوان فارسی میں بھی ہے مگر بہت مختصر۔
 میں نے دیکھا وہ ۱۱۷۹ھ کا خود ان کے قلم کا لکھا ہوا تھا۔ غزل ۹۰ صفحہ ۱
 رباعی و لہر و خمیرہ ۶۵ صفحہ ۳۱۔ بروہس زور نے لکھا ہے کہ ”انسوس
 ہے اس دیوان کے کسی نسخے کا اب تک کہیں پتا نہیں چلتا۔“ ۳۲۔ حسرت
 موہانی نے بھی اسے لاپاب بتایا ہے۔ ۳۳۔ حاتم کے دیوان فارسی کا ایک نسخہ

مسلم یونیورسٹی علی گڑھ (ذخیرۃ منیر عالم) میں محفوظ ہے جس کا تعاون عثمان الدین احمد نے پہلی بار کرایا ہے۔ ۳۴ یہ دیوان بھی، جیسا کہ اس کے توثیق سے ظاہر ہے، حاتم کے شاگرد سکند سنگھ فارغ بریلوی نے ۱۹۱۵ء میں لکھا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب فارغ "دیوان زادہ" (اردو) لکھ کر فارغ ہوئے تو اس کے فوراً بعد حاتم کا دیوان فارسی بھی لکھا۔ توثیق میں فارسی دیوان کو بھی "دیوان زادہ" کہا گیا ہے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ جسے حاتم نے دیوان قدیم سے انتخاب کر کے اپنے لئے دیوان کا نام دیوان زادہ رکھا تھا، اسی طرح یہ دیوان بھی حاتم کے دیوان فارسی کا انتخاب ہے۔ غبار الدین احمد نے لکھا ہے کہ دیوان زادہ (فارسی) میں ۱۱۷ ردیفوں میں ۴۴ غزلیں دوچ ہیں اور ان کے علاوہ رباعیات، مثنوی اور فردیات بھی شامل ہیں۔ ایک مثنوی "وصف قہوہ" بھی ملتی ہے۔ دیوان فارسی میں اشعار کی تعداد ۱۲۹۸ ہے۔ ۳۵ دیوان فارسی دیوان اردو کے بعد مرتب ہوا جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہے :

کردہ ام حاتم چو دیوان در زبانِ روضہ

میں توانا در فارسی ہم کرد دیوانے دگر

دیوان فارسی میں بنتوب علی خان، عمدة الملک امیر خان انجم، نواب مستند الدولہ، میر ہاد علی وغیرہ کے نام بھی اشعار میں آئے ہیں۔ حاتم کی فارسی شاعری پر صائب کے مثالیہ رنگ کا اثر بہت واضح ہے۔ اس میں عشقہ اشعار کے ساتھ ساتھ ایسے اشعار کی تعداد بھی کافی ہے جس میں بے ثباتی، دہر، فخر و لغا اور دوسرے اخلاقی موضوعات کو شعر کا جامہ پہنایا گیا ہے۔ حاتم کے فارسی کلام میں سادگی کے ساتھ پختگی کا احساس ہوتا ہے۔ انہیں زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے اور موضوعات میں بھی تنوع ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

بکھر اہلر دنیا انقلاب از خویشتن می باشد

شکست از چلوئے خود میرسد امواج دریا را

عمر با شد گداز من بدستِ میو

توبہ کردم ز پاسوائی با

ہر چند در زمانہ شانہ سخن نمائند

حاتم ترا ہمیشہ سخن پروری بجات

اہل دل را جز قناعت نیست جمعیت دگر

ہر گدازے را بکنج نظر شاہی باقم

از عدم نا بہ وجود و ز وجود ہم بہ عدم
ہمہ درد آمدہ بودم ہمہ درماب رقم
از کثرت غبار تو دل را بہ ہی کہ من
آئند خانہ بود پری غائبہ کردہ ام
آہنساب رقمہ ام ز خود کہ ہنوز
مالہسا شد در انظار خودم

حاتم نے بعض اردو الفاظ کو بھی فارسی اشعار میں استعمال کیا ہے ، مثلاً ان اشعار میں پان ، ہولی ، پتتا پتتا کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں :

وصف لعل دھن رنگیہ گورد
اے دل از منت پان فارغ باش
میان بلبل و گل رسم ہولی است مگر
کہ ہر چمن شدہ امروز زعفرانی ہوش
در انظار تو ہر پتتا پتتا در گلشن
منادہ اند ہم صف کشیدہ دوش بدوش

اردو لٹر : شاہ حاتم کی اردو لٹر کا ذکر ”مجمع الانتخاب“ کے علاوہ کسی تذکرے میں نہیں آیا ۔ شاہ کمال نے لکھا ہے کہ ”اس بزرگ کا دیوان فقیر کے پاس تھا ۔ لفظ مفرح الضحک ، معتدل من طب الطرائف جو چنگا بھلا گھانے سو بھار ہو جائے ۔ یہ لفظ دیوان شاہ حاتم میں شامل تھا اس بنا پر انتخاب کیا گیا ۔“ ۳۶ شاہ کمال نے کلام حاتم کا انتخاب بھی اسی دیوان سے دیا ہے ۔ اس لٹر کے بارے میں یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یا تو یہ دیوان قدیم میں شامل تھی اور جعفر زلی کے رنگ لٹر سے متاثر ہو کر لکھی گئی تھی یا پھر اس زمانے کی یادگار ہے جب شاہ حاتم عمدة الملک امیر خان انجام (م ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع) کے ہاں خدمت گزاروں پر مامور تھے ۔ انجام لطیفہ باز اور ہنسوز انسان تھے اور اس قسم کی چیزوں کو پسند کرتے تھے ۔ ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں حاتم نے خود لکھا ہے کہ انھوں نے جو کچھ لکھا وہ دیوان قدیم میں شامل کر دیا تھا ۔ ”جو کچھ برا بھلا اس نے زبان کی زبان سے نکلا اے دیوان قدیم میں داخل کر لیا ۔“ اس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ یہ لٹر بھی ان کے اس دیوان قدیم میں شامل ہوئی جس میں ۱۱۶۹ھ سے پہلے کی سب تخلیقات شامل تھیں ۔

شاہ حاتم نے اردو لٹر میں ایک ایسا لفظ مرتب کیا ہے جس میں ناممکن العمول چیزوں کو اکٹھا کر کے مزاح پیدا کیا گیا ہے ۔ اے بڑھ کر بے ساختہ

ہنسی آتی ہے۔ یہ ایک ایسی مزاحیہ نثر ہے جس میں اطنبنا اور ان کے نسخوں کا خاکہ اڑا ہوا گیا ہے۔ جعفر زلی نے بھی مزاحیہ نثر لکھی ہے لیکن جعفر کی نثر کی بنیادی زبان فارسی ہے اور اردو کے الفاظ کثرت سے اس کے وجود پر غالب ہیں لیکن حاتم کی اس مزاحیہ نثر کی بنیادی زبان اردو ہے۔ شاہ حاتم سے پہلے مزاحیہ اردو نثر شہال و دکن میں کہیں نہیں ملتی۔ اس نثر میں روایت نو جعفر زلی کی ہے لیکن زبان و اسلوب اردو ہے۔ اس نسخے کا بڑا حصہ چونکہ اجزائے ترکیبی پر مشتمل ہے اس لیے خائر و الخال کا استعمال نہ ہونے کے برابر ہے لیکن اس کا ذخیرہ الفاظ ہر طور پر اردو سے تعلق رکھتا ہے۔ نسخے کے ابتدائی حصے میں اجزائے ترکیبی میں قافیے کا التزام بھی کیا گیا ہے مثلاً ”ہراہ کی ہک ہک ، بھنگی کی جھک جھک“ ، ”بلاوت کا الپ ، ہاسن کا جاپ“ ، ”پکنڈ کی گینچ ، کھپر کی پیچ“ وغیرہ۔ آخری حصے کی نثر مربوط ہے جس میں نسخہ بنانے اور اس کو استعمال کرنے کی ترکیب بیان کی گئی ہے۔ چونکہ شاہ حاتم کا یہ نسخہ بہت کمیاب ہے اس لیے اس مختصر نمونہ نثر گویا درج کیا جاتا ہے تاکہ جعفر زلی کی روایت کی یہ صورت بھی سامنے آ جائے:

”نسخہ مفرح الضحک معتدل من طب الطرائف جسے چنگ بھلا کھائے سو بیمار ہو جائے۔“

چاندنی کا روپ ، دوپہر کی دھوپ ، چوڑیل کی چوٹی ، بھٹے کی لٹکائی ، ہریوں کی نظر گزر ، دیو کی نظر ، جوگی کی بھری ، ایند بھینسا سوڑی ، تیس تیس لکھے بھر۔

کھنور کی غٹے کون ، مرغی کی کنکڑوں ، چل کی چل چل ، کھڑوں کی گل پل ، ہشم شاہد پر ، جوگائی شتر ، بکری کی میں ، کڑے کی ٹیں ، آٹھ آٹھ رتی۔

چھر کا بیجا ، ٹائن کا کلیجا ، دریا کی موجوں کا ہل ، غول بیاہنی کی چہل ، جیہائی پر ، چڑیوں کی بیہر ، کچھوے کی انگڑائی ، کچھووں کی جانی ، بارہ بارہ ماشہ۔

جال کا تارا ، آٹو کی چنگی ، ریف کا انگرا ، جونک کی ہسل ، فاختہ کی ہنسل ، بڑھاگل کے اٹلے کی زردی ، برند کا اوڑنا ، مرغیاں کا تیرلا ، ساڑے تین تین عدد۔

بیسے کا گوز ، ہالک کا جوز ، مہلک کی نرلر ، گھیری کی جرجر ،

امرد کی ڈھاڑی کا بال ، شہنائی کا آواز ، آلتو کا کٹھن ، چڑیا کی
'بھر ، پانچ پانچ گز ۔

بڑھیا کی بکارت ، بوڑھے کی غیرت ، دغا بازوں کی کانا بھوسی ،
گتیا کی . . . بھوسی ، ہالہی کا بڑبڑانا ، پبی کا چھنچھلانا ، پیلی کی
چمک ، بادل کا کڑکڑانا ، دو دو پالشت ۔

شرابی کی ہنک ہنک ، بھنگی کی جھک جھک ، بوسنی کی اولکھ ،
انہی کی ہینک ، لالھی کی چوٹ ، منہ کی بوٹ ، چوروں کی ہمت ،
منکھوں کی بھنبھاٹ ، چار چار ہل ۔

رٹریا چرتو ، ہلیا پتیر ، کلالتو کا الپ ، بامنین کا چاپ ، پیکٹھ
کی گھنچ ، کھیر کی لہج ، برسات کی گھٹا ، راجہ ہاسک کے سر کی چٹا ،
دو دو تل ۔

ہواصل کے دانت ، 'بھنگے کی آنت ، جوں کے تلے کی مائی ، پھو
کی آنکھ ، سالب کا پنجہ ، پھل کے ہانوں ، چیرٹنی کا کلن ، گھنچائی کی
لاک ، پونے دو دو انگل ۔

ہتھنی کا خصید ، شجر کا الذا ، گدھی کے سینک ، آدمی کی دم ،
زنان کی اوہ ، ہچڑے کی ٹالی ، مظلوم کی آہ ، سوٹ کی ڈاہ ، اڑھائی
اڑھائی گز ۔

کنجی کا خرا ، گھٹنی کا مکر ، بشارت کی ڈھنڈیلی ، شیر خورے
کے دانت ، چھوکرہوں کی آنکھ چولی ، موٹے کا دلڈاہا ، موت کی
پرچھائیں ، غلات کی انصیری ، بیس بیس نسوے ۔

جولک کی بھریری ، گھڑیاں کی ٹھان ٹھان ، بازار کی چپ ، چلے
کا شعور ، احمق کی واہ واہ ، اندھے کی سرت ، رزائی کا ہوت ، بے حیا
کی چخی ، آٹھ آٹھ سو ۔

موسل کی دھمک ، عطر کی مہک ، چراغ کی جوت ، گھوڑے کی
لے ، شتر عمرہ ، طوطی کی تپتیوں ، ہونے کی توہی توہی ، گرگٹ کا
رنگ بدلتا ، سات سات جریب ۔

زمین کی لاف ، آسمان کا شکاف ، شقی کی لالی ، بادل کی ٹھنک ،
کبڈ کی آواز جلتی ہار ، ہانکے کی آخ تھو ، سایہ دیوار تہنہ ، گیارہ
گیارہ لب ۔

لاکھ کی چھال ، راکھ کی چھکال ، سمندر کی جڑ ، امردیل کی جڑ ،

مشک کا ہات ، عنبر کا ہات ، سیسے کے ہات ، تو لو نرت ۔
 راس ہول ، باو ہول ، بھٹی کے ہول ، شکھارے کی گھٹی ، اقبلی
 کی گھٹی ، پناڑ کی گھٹی ، ایک ایک چلو ۔
 ہم رس ، گن رس ، رس گورس ، پٹ رس ، پوست لقرہ ، پوست
 حلاز ، زردی کھربا ، حلیدی مروارید ، سرخی باقوت ، ہونے تین تین
 چٹکی ۔

عرق نعناع ، عرق بابا ، عرق ماما ، خمیرہ فالودہ ، ورق نورتن ،
 شربت اجل ، آدمی آدمی مٹھی ۔
 دھول جھکڑ ، لات مٹی ، گھونسا گھانسی ، کالی گلوچ ، آکٹا
 پنچھی ، لانا لیری ، بولی ٹھولی ، ہی ہی مٹھی مٹھی ، دانٹا کلا کلا ،
 گوھا چھی چھی ، بھٹ لعنت ، بھٹے منہ ، اتھے ہوں ۔

ان سب دواؤں کو لے کر ، رات ہو نہ دن ہو ، نہ صبح ہو نہ
 شام ہو ، نہ ہاسی ہاتی ہو نہ تازہ پانی ، اس میں بھکا کر
 نالی کی حل ، مٹھی کے پٹے سے لیسے ۔ پھر مکڑی کے جالے کی
 صفائی میں چھان کر لٹھنے کے موت میں خشکی کے سالوئی حصے
 برابر گولی بالڈ ۔ وقت لزج کے بطخ کے دودھ سے ایک گلاب یا
 بھانگے ۔ کھائے اپنے ، سونے بیٹھنے ، دیکھنے بولنے ، سننے
 سونکھنے سے پرہیز کرے اور جب خوب بھوک لگے تو اسی
 نوے بیزاروں سے زیادہ نہ کھاوے ۔ حاتم کہتے ایک روگ سے
 ستر روگ گھو پیدا کرے ۔ جس کا ہزار نام ایک اللہ ۔ لفظ
 تمام شد ۳۷۶

شاہ حاتم کی اس نثر پر دکنی زبان کے اثرات کی پرچھائی بھی نہیں بڑی ۔
 یہ خالص شاہجہان آباد کی زبان ہے اور اس میں ایسے الفاظ استعمال ہوئے ہیں
 جو اس دور کی عام لکسانی زبان کا حصہ تھے ۔ زیادہ تر الفاظ ایسے ہیں جو آج
 بھی مستعمل ہیں ۔ بعض الفاظ ایسے ہیں جن کی شکل آج بدل گئی ہے ۔
 فارسی نثر : شاہ حاتم کی واحد فارسی نثر دیوان زادہ (اردو) کا دیباچہ ہے
 جو اردو ادب کی تاریخ میں اس لیے اہمیت رکھتا ہے کہ اس سے اس دور کے
 لسانی زاویوں اور بدلے ہوئے شعور کا پتا چلتا ہے ۔ شاہ حاتم نے اس دیباچے میں
 ان تبدیلیوں کا ذکر کیا ہے جو اس دور کی ادبی زبان میں آئیں اور جن سے
 اردو زبان کا رنگ روپ اور طرز و آہنگ بدل گیا ۔ جہاں انہوں نے یہ بتایا ہے

گم فارسی شاعری میں وہ میرزا غالب کے پیرو ہیں اور رشتہ میں ولی گو استاد مانتے ہیں ، وہاں یہ بھی بتایا ہے کہ ان کے معاصرین کون تھے ۔ معاصرین کے معنی یہ نہیں ہیں گم اس دور میں کون کون سے شعرا زائد تھے ۔ ایسا ہوتا تو معاصرین کی فہرست طویل ہوتی ۔ بلکہ وہ شعرا جو تخلیق سطح پر ان کے شعور اور شعری عمل میں کسی خاص اہمیت کے حامل تھے ۔ معاصرین کی اس فہرست میں ایہام گو یوں کے سرخیل شاہ مبارک آبرو بھی شامل ہیں اور ردعمل کی تحریک کے لٹاش اول مرزا مظہر بھی ۔ ان کے علاوہ شرف الدین مضمون ، احسن اللہ احسن ، میر شاگر تاجی اور غلام مصطفیٰ یک رنگ بھی شامل ہیں ۔ اس دیباچے میں شاہ حاتم نے بتایا ہے کہ اب ہر علاقے کی زبان کے الفاظ ترک کر کے عام لہجہ عربی فارسی الفاظ اور روزمرہ شاہجہان آباد کے استعمال سے لیا معیار مقرر ہوا ہے ۔ ان کے علاوہ چند اور باتوں کا بھی خاص طور پر خیال رکھا جاتا ہے :

- (۱) رشتہ میں فارسی کے فعل و حرک مثلاً در ، ہر ، از ، او وغیرہ گو استعمال کرنا جائز نہیں ۔
- (۲) عربی و فارسی الفاظ کو صحتِ املا کے ساتھ لکھنا چاہیے ۔ مثلاً تسبیح گو تسبی یا صحیح گو صحی لکھنا درست نہیں ہے ۔
- (۳) متحرک الفاظ کو ساکن اور ساکن کو متحرک ۔ مثلاً "سرخ" گو "سرخ" یا "غرض" گو "غرض" استعمال کرنا درست نہیں ہے ۔
- (۴) ہندی بھاکا کے الفاظ مثلاً تپ ، جگ ، لت ، ہر ، مار ، موا ، درس ، سجن ، سن ، موہن وغیرہ کو شاعری میں استعمال نہیں کرنا چاہیے ۔
- (۵) ہر کے بجائے ہم ، جاں کے بجائے ہاں ، وہاں کے بجائے واں کا استعمال شاعری میں عیب ہے ۔
- (۶) زیر ، زبر ، نعل کے الفاظ کو قافیہ بنانا یا فارسی قافیے کو ہندی قافیے کے ساتھ بالادھنا جیسے بولا کا قافیہ گھوڑا ، سر کا قافیہ دھڑ لانا درست نہیں ہے ۔
- (۷) البتہ ہائے ہوز کو ال سے بدلنے کی اجازت ہے کیونکہ عام و خاص سب اسی طرح بولتے ہیں ۔ مثلاً بندہ کو بندا ، پردہ کو پردا ، شرمندہ کو شرمندا وغیرہ ۔
- (۸) روزمرہ اور محاورے کی غلطی یا فصاحت کی خلائن ورزی کسی طرح جائز نہیں ۔

شاہ حاتم نے دیباچے میں اس بات کا اعتراف بھی کیا ہے کہ اس قسم کی زبان انہوں نے دیوان قدیم میں استعمال کی ہے اور جیسے دیوان زادہ میں ”مشتوی لہوہ و حذہ“ میں اس لیے باقی رکھا ہے تاکہ قدیم و جدید کا فرق سامنے آسکے۔ زبان و بیان کی سطح پر یہ اتنی بڑی تبدیلی تھی جس نے زبان کا رنگ روپ بدل دیا اور دہلی کی زبان، اس کے روزمرہ اور لہجے نے ولی دکنی کی زبان کی جگہ لے لی۔ شاہ حاتم کا یہ دیباچہ ردعمل کی تحریک کے ذریعہ آنے والی تبدیلیوں کا منشور اور اپنی نوعیت کی منفرد اور اہم تاریخی دستاویز ہے۔

شاہ حاتم ایک ایسے تنقیدی شعور کے مالک تھے جو انہیں بدلنے زمانے اور نئے ذہنی ماحول کا ساتھ دینے کی ہر دم ترغیب دے سکتا تھا۔ اپنا نیا دیوان (دیوان زادہ) اسی تنقیدی شعور کے ساتھ اس انداز سے مرتب کیا کہ نہ ان سے چلے اور نہ ان کے بعد کسی نے اپنا دیوان اس طور پر مرتب کیا۔ گردہیزی نے یہ کہہ کر کہ ”طبع صبریش تند و قلب سخن را تقار“۳۸۸ حاتم کی اسی تنقیدی صلاحیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ وہ شروع سے لے کر آخر تک ایک ممتاز شاعر کی حیثیت سے سارے برعظیم میں نمایاں رہے۔ شفیق نے انہیں ”علامہ“ سخن طرازاں“۳۹ لکھا ہے۔ شورش نے لکھا ہے کہ ”اس کے اشعار اکثر لوگوں کی زبان پر ہیں۔“۳۹۰ اور عشق نے بتایا ہے کہ ”ہندوستان کے گوئے زیادہ تر اس کے حالہ اشعار حال و قال کی محفل میں گاتے ہیں اور صوبہ مشرق درویشوں کو وجد و حال میں لاتے ہیں۔“۳۹۱ خود شاہ حاتم کو بھی اس بات کا احساس تھا :

ہند سے تا ہندکن ہوجہ لے سب سے حاتم
کون گھر ہے ترے اشعار کہاں ہے کہ نہیں (دیوان حاتم)

رات دن جاری ہے عالم میں مرا فیض سخن
گو کہ ہوں محتاج پر حاتم ہوں ہندوستان کے بیچ
(دیوان حاتم دیوان زادہ)

احمد علی پکنا نے لکھا ہے کہ ”(آج کل کے) بیشتر استاد اس کے شاگرد ہیں۔“۳۹۲ معاصر تذکرہ نویسوں نے حاتم کے حسن اخلاق اور شرافت و انصافیت کی تعریف کی ہے۔ صرف میر ہی وہ تذکرہ نویس ہیں جنہوں نے حاتم کو ”جاہل و مشکن، مفتاح وضع، دیر آشنا، لغا ندارد“۳۹۳ لکھا ہے اور اس کی وجہ، انجان

یہ گرو ، بطرز سوال یہ بتائی ہے کہ ”ہتا نہیں چٹا کھہ یہ رگہ کہیں شاعری کے سبب سے ہے کہ مجھ جیسا کوئی دوسرا نہیں ہے یا اس کی وضع ہی ایسی ہے ۔ ہرحال ہمیں ان باتوں سے کیا تعلق ، آدمی اچھا ہے ۔“ انا کچھ لکھ کر بھی میر کی رگہ کہتہ پروردی ٹھنڈی نہیں پڑی تو حاتم کے اس شعر کو انتخاب میں شامل کر کے :

ہائے درد سوں ملا تھا کیوں آگے آیا مرے گھسا مرا
یہ لکھا کہ یہ شعر میرا ہوتا تو میں اس طرح کہتا :

بہلا آشک میں ہوں اب میں آگے آیا مرے گھسا مرا
اس دور میں میر گروہ بندی میں لکھے ہوئے تھے اور چاہتے تھے کہ وہ سب استادوں کو راستے سے ہٹا کر خود صدر مجلس بن جائیں ۔ حاتم پرانے استاد تھے اور ان کے شاگرد ساری دلی میں پھیلے ہوئے تھے ۔ اس دور میں میر کا اگر کوئی حریف تھا تو صرف یقین یا حاتم تھے ۔ نکات الشعرا میں حاتم کے خلاف یہ کاروائی میر کی اس ادبی سیاست کا حصہ تھی ۔ میر کچھ کہتے تو شاگردان حاتم ان کی خبر لیتے ۔ حاتم کے شاگرد بتا ہے میر کا جھگڑا ہوا تو طرفین نے بھڑکی لکھیں ۔ میر نے اسی زمانے میں مثنوی ”اژدر نامہ“ لکھی جس میں اپنے معاصرین کو کھڑے مکوڑے کہا ۔ حاتم کے شاگرد نثار نے اس شاعرے میں جواباً یہ شعر پڑھا :“

حیدر کتار نے وہ زور ہنشا ہے نثار

ابک دم میں دو کروں اژدر کے کلتے چیر کر

بتا نے بھی جوابی حملہ کیا :

پگڑی اپنی منہالے گا میر اور بستی نہیں یہ دلی ہے

میر نے حاتم کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اسے اس پس منظر میں دیکھنا چاہیے ۔ شاہ حاتم نے تقریباً ستر سال شاعری کی اور ہر اس رجحان کا ساتھ دیا جو اس عرصے میں مقبول عام ہوا ۔ اردو شاعری کی روایت گرو پھیلانے اور آگے بڑھانے والوں میں ان کی حیثیت مسلم ہے ۔ شاہ حاتم کی امتیازی صفت یہ ہے کہ انہوں نے نئی نسل کے شاعروں کے لیے ایسی سازگار تخلیقی فضا بتائی جس میں ان کا تخلیقی عمل آسان ہو گیا ۔ انہوں نے اپنی شاعری سے امکانات کے ایسے سرے ابھارے جنہیں نئی نسل کے شعرا اپنے تصور میں لا سکتے ۔ وہ شہر آشوب لکھتے ہیں لیکن ان کا شاگرد سودا اپنے استاد کے ابھارے ہوئے امکانات میں ، اپنی تخلیقی قوت شامل کر کے ، شہر آشوب کی صف کو مکمل گرو دیتا ہے ،

اس لیے شاہ حاتم کے کلام میں ایک آج کی کسر کا احساس ہوتا ہے ۔ ان کے دیوان کا مطالعہ کرتے ہوئے نئی نسل کے شعرا کے اشعار بار بار ہمارے ذہن کے درجوں پر دستک دیتے ہیں اور اس کی وجہ یہی ہے کہ شاہ حاتم اپنی شاعری میں اسکنات کے سرے اٹھاتے ہیں اور اندھورے پن کے احساس کے ساتھ دوسروں کو انہیں مکمل کرنے کی ترغیب دیتے ہیں ۔ اگر اس دور میں شاہ حاتم ، مظہر ، یقین اور تابان وغیرہ یہ کام نہ کرتے تو میر درد و سودا تخلیق سطح پر وہ کارنامے انجام نہیں دے سکتے تھے جو ، ان لوگوں کی بنائی ہوئی سازگار فضا میں ، انہوں نے انجام دیے ۔ روایت یونہی بنتی اور ایسے ارتقائی منازل طے کرتی ہے ۔ شاہ حاتم کے یہ چند شعر بڑھے اور دیکھئے کن کن شاعروں کی آوازیں ان اشعار میں واضح طور پر سنائی دے رہی ہیں :

خواب میں تھے جب لنگ تھا دل میں دنیا کا خیال
گھول گئی تب آنکھ تو دیکھا تو سب النساء تھا
عشق نے چٹکی سی لی پھر آ کے میری جان کے بیچ
آگ سی کچھ لگ گئی ہے سینہ بربان کے بیچ
تم تو بٹھسے ہوئے ہر آفت ہو
اولہ کھڑے ہو تو گھسا تسمات ہو
اس کے وعدے سبھی ہیں سچ حاتم
دن برس ہے گھڑی مہینسا ہے
گرم بازار کی تری بازاروں سے ہے
جنس کی قیمت خریداروں سے ہے
تمہارے عشق میں ہم لنگ و لام بھول گئے
جہاں میں کام تھے جتنے تمام بھول گئے
اے مرے دل کے خریدار کہاں جاتا ہے
عشق کے گرمی بازار کہاں جاتا ہے
خدا کے واسطے اس سے نہ بولسو
لشے کی لہر میں کچھ بک رہا ہے
رات میرے فغان و نالے سے
ساری ہستی نہ تیرے بھڑ موی
پگڑی اپنی یہاں منہال چلو
اور ہستی نہ ہو یہ دلی ہے

بدن پر کچھ مرے ناہر نہیں اور دل میں سوز ہے
خدا چاہے یہ کس نے راکھ اندر آگ دالی ہے
جو دل میں آوے تو لک دیکھ اپنے دل کی طرف
کہ اس طرف کو ابھرے بھی راہ نکلی ہے
بنت سے خواب میں بھی نہیں نیند کا خیال
حیرت میں ہوں کہ کس کا مجھے انتظار ہے
ارے بے مہر مجھ کو رولسا چھوڑ
کہاں جاتا ہے مہنہ برستا ہے
اے صبا کس طرف کو گزری تھی
مجھ سے ہونے لگا آوے ہے
کشن دہر میں سو رنگ ہیں حاتم اس کے
وہ کہیں گل ہے، کہیں بو ہے، کہیں بوٹا ہے

ہم نے سرسری طور پر ایک ایک شعر ردیف الف، ج اور والے اور باقی شعر
ردیف ب سے لیے ہیں ورنہ حاتم کے دیوان سے ایسے سینکڑوں اشعار چنے جا
سکتے ہیں جن میں اس دور کی ساری آوازیں سنی جا سکتی ہیں۔ یہ اشعار ہر اثر
ہونے کے باوجود جذبے کے اظہار میں ایک کمی کا احساس دلاتے ہیں۔ اسی کمی
کو اس دور کے دوسرے شعرا پوری کر رہے ہیں۔ اسی لیے حاتم کی آواز اس
دور کے ہر شاعر کی آواز میں شامل ہے۔ تخلیق اعتبار سے شاہ حاتم کے اصل
مرثیے کو اس وقت سمجھا جا سکتا ہے جب ان کی شاعری کے اس حصے کو سامنے
رکھا جائے جو میر، درد اور سودا کی شاعری کے عروج سے پہلے کا ہے۔ ان
کی شاعری شمالی ہند میں نہ صرف ابتدائی دور کی نمایاں ترین شاعری ہے بلکہ وہ
اپنی طویل عمر اور مسلسل شعر گوئی کے باعث میر و سودا کے دور میں بھی شامل
ہیں۔ ان کی منتخب شاعری کو اگر میر کی عمومی شاعری میں ملا دیا جائے تو
فرق گونا دشوار ہوگا۔ مختلف رجحانات، شخصیت کی تبدیلی اور مزاج کے فرق
کو سامنے رکھ کر شاہ حاتم کی شاعری کو تین ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :

(۱) پہلا دور ابتدا سے نادر شاہ کے حملے ۱۷۱۱ء/۱۷۳۹ء تک -

(۲) دوسرا دور ۱۷۱۷ء/۱۷۵۶ء تک -

(۳) تیسرا دور ۱۷۱۹ء/۱۷۸۲ء تک -

پہلے دور میں زبان و بیان اور طرز ادا کے لحاظ سے ان کی شاعری پر ولی
دکنی کا اثر نمایاں ہے اور ابھام گوئی اس دور میں ان کا پسندیدہ رجحان ہے۔

عشقیہ مضامین ، معاملات اور اخلاقی موضوعات بھی اسی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں ۔ اس دور میں ان کی شاعری میں وہ کچھ نہیں نظر آتا ہے جو ہر شاعر کے ابتدائی دور میں ملتا ہے ۔ اس دور میں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فارسی شاعری کے مضامین و خیالات ، رسیات و ملاقات کو اردو شاعری کے قالب میں اس طور پر ڈھالا جا رہا ہے کہ اردو زبان فارسی اثرات کے لئے دہنی نہیں بلکہ ابھرتی ہے ۔ اکثر اشعار کے لہجے میں چو دھیاہن ، گھلاوٹ اور رس ہے وہ فارسی شاعری کا اثر رکھنے کے باوجود ایک اپنا الگ مزاج رکھتا ہے ۔ یہی مزاج اردو شاعری کی روایت کا وہ دھندلا نقش ہے جو نکھر کر میر کے ہاں طرز میر بنتا ہے اور جس کی خارجیت سودا کی شاعری میں ابھرتی ہے :

نہیں آسان ولہر عشق میں ثابت قدم رکھنا

لبوں کو خشک ، دل کو سرد اور چشموں کو نم رکھنا

(نسخہ لاہور ۱۱۳۱ء)

آسان نہیں ہے شوخ شنگر کو دیکھنا

جی کو نذر گھرو تب اس پر نظر گھرو

(نسخہ لاہور ۱۱۳۲ء)

حالم کسے ہے تم کو میان ایک جا تو رہ

آنکھوں میں آ بسو یا سرے دل میں گھر کرو

(نسخہ لاہور ۱۱۳۳ء)

جس کو تیرا خیال ہوتا ہے اس کو جینا محال ہوتا ہے

(نسخہ لاہور ۱۱۳۵ء)

تو نے دیکھا نہ گہو یار کی نظروں سے بچے

جی نکل جانے کا میرا اسی اوسان کے بیچ

(نسخہ لاہور ۱۱۳۶ء)

دیکھے جتنا بھی ہے گون اور مرنا ہے گون

دھوم ہے عالم میں وہ نکلے ہے اپنے گھر سے آج

(نسخہ لاہور ۱۱۳۹ء)

یہ اشعار ایہام گون کے دور میں کہے گئے ہیں لیکن ان میں وہ دھندلا دھندلا سا قلق ابھر رہا ہے جو آنے والے دور میں میر و سودا کے ہاں مکمل ہوتا ہے ۔ رنگر ولی کے اثرات کی مثالیں چونکہ ہم ”دیوان قدیم“ کے ذیل میں

پہلے صفحات میں دے آئے ہیں اس لیے ان کا اعادہ یہاں غیر ضروری ہے ۔ اس دور میں دوسرا وہ ہندوی اثر ہے جو ایک طرف ایہام گوئی میں نظر آتا ہے اور دوسری طرف ہندوی الفاظ و تراکیب کے استعمال اور ان سے پیدا ہونے والے لہجے میں نظر آتا ہے ۔ حام کے ہاں یہ ہندوی اثر ایک الگ مزاج کا احساس دلاتا ہے ۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فارسی ہمیں ہندی لہجے میں پورے طور پر جذب نہیں ہو رہی ہیں ۔ یہ غراہت اس دور کے ہر شاعر کے ہاں محسوس ہوتی ہے ۔ ناجی کے ہاں یہ غراہت بہت زیادہ ہے لیکن حام کے ہاں اس میں قدرے اعتدال کا احساس ہوتا ہے ۔ ابتدا میں یہ رنگ شاہ حام کے ہاں دو الگ الگ متوازی رنگوں کی عکاسی کرتا ہے لیکن دوسرے اور تیسرے دور میں امتزاجی عمل سے گزر کر یہ ایک ایسا رنگ بن جاتا ہے جو میر و سودا کے دور میں جا کر پوری طرح چمکتا ہے ۔ ابتدائی دور میں شاہ حام کے ہاں اس اثر کی یہ صورت ہے :

آہا تھا رات دل کو چرائے شکست بچار
وہ برہمت کے حق میں ہمارے ہوا لاکھت
زلفوں کی ناگنی تو تیرے ہم نے گیلیاں
ہر ابرو ان سے ہنس نہیں چلا کہ ہیں ہنکیت
تیری خدمت کو گھر نہیں گھوٹی
ہم تو ایسے گئے تیرے کرت ہمارے
لکھے ہے زخم دل پر ہر برس برسات میں دونا
کہ بھلی جون سروں ہونے ہے اور ایر چون اولا
لکھت ہاتھ ان کالوں کے تھیں اے ہوا ہوس ہرگز
کہ مشکل ہے کان کالوں کو بن منتر پڑے چھونا

۱۱۵۱/۸۰۶ء ح میں نادر شاہ کے حملے نے نشاط و طرب کی بساط الٹ دی ۔ نادر شاہ تخت طاؤس کے ساتھ مغلیہ سلطنت کا وقار بھی اپنے ساتھ لے گیا ۔ کسی میں اتنی طاقت نہیں تھی کہ اس بکھرتی ہوئی سلطنت کو منبھال لے :

داغ ہے ہاتھ سے نادر کے سرا دل تاباں
نہیں مقدور کہ جا چھین لوں تختہ طاؤس (تاباں)

سارا معاشرہ سردگی و یاس کی کہر میں لپٹ گیا ۔ حام کے ہاں بھی اس کیفیت کا اظہار ہوتا ہے :

- اس زمانے میں ہمارا دل نہ ہو گھریوں گھر اداس
(۱۱۵۱) دیکھ گھر احوالِ عالم اڑنے جانے پس حواس
ایک بھاری تو گھیا قتل ایک عسالم ظالم
(۱۱۵۱) پھر یہ لے ااتھ میں شمشیر گھر گھریوں تو کس
اس بدلے ہوئے احساس کے ساتھ ایہام کا اثر اور ولی کے طرز کا رنگ اڑنے لگتا
ہے اور "اردِ عمل کی تحریک" مقبول ہونے لگتی ہے جس کا زور تازہ گوئی اور
دل کی بات شاہ جہاں آباد کے روزمرہ میں برجستگی کے ساتھ بیان کرنے پر ہے۔
حاتم بھی نئے تخلیقی اعتماد کے ساتھ یہی راستہ اختیار کر لیتے ہیں۔ دیکھیے
۱۱۵۲/۷۰۰ع میں وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں :
- ہے عبث حاتم یہ سب مضمون و معنی کی تلاش
موندہ سے جو نکلا سخن گو کے سو موزوں ہو گیا (۱۱۵۱)
۱۱۵۹/۷۰۶ع کی ایک غزل کے مطلع میں وہ اس تبدیلی کا یوں اظہار
کرتے ہیں :

- گھپتا ہے صاف و شستہ سخن بسکہ بے تلاش
(۱۱۵۹) حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر لگا
اور ۱۱۷۱/۵۸ - ۷۰۷ع کی ایک غزل کے مطلع میں وہ یہ بتاتے ہیں کہ اب
نام کو بھی ایہام کا چرچا نہیں رہا :
- ان دلوں سب کو ہوا ہے صاف گوئی کا تلاش
(۱۱۷۱) نام کو چرچا نہیں حاتم گھپت ایہام کا
ایہام کا اور ٹوٹنے کے ساتھ ہی زبان تیزی سے تبدیلی کے عمل سے گزرتے لگتی
ہے۔ نئے شاعر، دکنی اردو کے زبان و بیان اور ذخیرۃ الفاظ کو چھوڑ کر،
دلی کی زبان کو اختیار کر لیتے ہیں اور اس کے ساتھ وہ ہندوی الفاظ، جو
دکنی اور ایہام گوئی کے ساتھ اردو شاعری میں آئے تھے، نکال باہر ہونے
لگتے ہیں۔ یہ ایک ایسی بڑی تبدیلی تھی جس نے ادبی زبان کے رخ کو ایک
نئی سمت دے دی۔ حاتم نے چلے دور میں ایہام کے ساتھ ولی دکنی کی پوری
کی تھی۔ اب دوسرے دور میں نئے رجحان کے ساتھ دلی کی زبان اور فارسی
روایت کو اردو شاعری کے قالب میں ڈھالنے کا عمل شروع کیا۔ اس دور میں
ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاہ حاتم نے وہ راستہ پا لیا ہے جس کی انہیں تلاش تھی
اور جس کی مثالیں چلے دور کی شاعری سے ہم اوپر دے آئے ہیں۔ یہی وہ تخلیقی
مزاج تھا جسے میر اور درد نے شعور کی آنکھ کھولتے ہی اپنے چاروں طرف پایا

اور جس سے برابر راست واسطہ حاتم کے شاگرد - مودا کو بڑا - حاتم کے ہاں یہ مخصوص طرز چلنے درد کے آخر میں نمایاں ہوتا شروع ہو گیا تھا اور بدلے ہوئے سیاسی حالات کے ساتھ ہی اس کے غد و غل اباگر ہوئے لگے لگے - اس طرز میں فارسی و ہندوی اثرات گہول مل کر وہ صورت بناتے ہیں جو اردو طرز کی مختصر اور متنازع صورت ہے - وقت کے ساتھ ساتھ یہ رنگ گہرا ہوتا گیا اور یہی وہ رنگ ہے جو - درد ، مودا اور اس دور کے دوسرے شاعر اختیار کرتے ہیں - اس مخصوص پیرائے کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

ہوں تصدق اپنے ظالم کا وہ کیسا بے حجاب

(۵۱۱۵۵) مل گیا ہم سے کہ تھا مدت بے گونا آشنا

میں دیکھنے کو موند، ترا اے یکسویں کے گس

(۵۱۱۵۵) مسکوں ہوں ، جاں بلب ہوں ، مروں ہوں ترس ترس

بھڑکوں تو سر بھٹے ہے نہ بھڑکوں تو جی گھٹے

(۵۱۱۵۵) تنگ اس قسدر دیا بھٹے صیتسار نے قس

دل چاہتا ہے۔ مل لیں دم کا خمب بھروسا

(۵۱۱۵۵) دو دم کی زندگی میں بھر ایک بار ہم تم

مدت ہوئی ہلک سے ہلک آشنا نہیں

(۵۱۱۵۵) گھیا اس سے اب زیادہ کرے انتظار چشم

کسو طرح سے سر تک مری ہلک نہ لگی

(۵۱۱۵۶) ترے خیال میں بے اختیار ساری رات

مل مل کے روٹھ جانا اور روٹھ روٹھ ملنا

(۵۱۱۵۶) یہ گھیا خرابیاں ہیں ، گھیا جنگ ہنسائیاں ہیں

فلوی ہے جالفتاب ہے ، غلام قدم ہے

(۵۱۱۵۶) حاتم کی زندگی کو فراموش مت کرو

گھیا ہوا حاتم نہیں ، جن سے اگتا ہے گھبون

(۵۱۱۵۸) دم غنیمت جان شغل زندگی بھر گھباب

ہوچھا بھی نہ حاتم کو کیہو دیکھ کے اس نے

(۵۱۱۵۹) ہے کون ، کہاں کا ہے ، کہاں تھا ، کدھر آیا

خبر آنے کی فائد کے سنے سے جی دھڑکنا ہے

(۵۱۱۶۱) خدا جانے کہ اس ظالم کا اب پیغام کیا ہوگا

لغجہ، مکی کو چمن بیچ کرے شرمندہ

(۵۱۱۶۱) نیری لڑک ہلن ، لم دہنی ، کم سغنی

ہاؤن نکے ، سرکھلے ، واہی تباہی خستہ حال

(۵۱۱۶۲) سرے ہاؤن تک عجب حسرت زندہ تصویر ہے

وہ وحشی اس قدر بھڑکا ہے صورت سے سری ہارو

(۵۱۱۶۳) کہ اپنے دیکھ سائے کو مجھے ہیرا جانے ہے

اس پیرایہ بیان نے اردو شاعری کو وہ معیار دیا جس نے مختصر سے عرصے

میں اسے فارسی شاعری کے مقابل لا کھڑا کیا۔ تصوف بھی اسی دور میں اردو

شاعری کے خون میں شامل ہوتا ہے۔ شاہ حاتم کے ہاں پہلے دور میں بھی یہ

وجہاں ملتا ہے لیکن اس دور میں یہ گہرا ہو جاتا ہے۔ سارا مہلہ، تصوف

کے وسیلے سے ، زندگی میں معنی تلاش کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ شاہ حاتم

کے ہاں اس دور کی شاعری میں جہاں کثرت و وحدت ، جبر و اختیار ، حقیقی و

مجازی ، وحدت الوجود اور وحدت الشہود وغیرہ موضوع سبب بنتے ہیں وہاں

اخلاق کلتے بھی شعر کا جامہ پہنتے ہیں۔ ایسے اشعار کی تعداد ، جن میں تصوف ،

معرفت اور اخلاق کو موضوع بنایا گیا ہے ، خاصی بڑی ہے۔

حاتم کی شاعری کا تیسرا دور ۱۱۲۰ھ/۵۷۰-۱۱۲۵ھ سے شروع ہوتا ہے۔

اس دور میں ردعمل کی شاعری بھی ختم ہو جاتی ہے اور اس کے امکانات کو

میشے ، کمی کو پورا کر کے نئی تخلیق توانائی کے ساتھ ایک نئی صورت دینے کا

عمل شروع ہو جاتا ہے۔ میر ، درد ، سودا اور قائم کی شخصیتیں بھی سامنے

آ چکی ہیں۔ تخلیقی اعتبار سے یہ دور اردو شاعری کا ایک بہترین دور ہے۔ میر ،

سودا اور درد کی آوازوں نے سب شاعروں کی آوازوں کو دبا دیا ہے۔ اگر

ایسے دور میں شاہ حاتم کی شاعری کا چراغ مٹانے نہ لگتا تو حیرت ہوتی۔

شاہ حاتم تو اپنا کام ۱۱۲۰ھ تک پورا کر چکے تھے۔ میرزا مظہر ۱۱۲۰ھ میں

اپنا دیوان فارسی سربسب کر کے کم و بیش فارسی و اردو شاعری ترک کر چکے

تھے۔ اگر حاتم کی جگہ اس عمر کا کوئی دوسرا شاعر ہوتا تو نہ معلوم اس کا

کیا حال ہوتا لیکن یہ شریف النفس انسان اپنی استادی و قدامت کے باوجود

اسی فراخ دلی سے اپنے شاگردوں ، نئے معاصروں اور اولاد کے برابر شاعروں کی

زمینوں میں ، اعتراف کرتے ہوئے ، نہ صرف غزلیں کہہ رہا ہے بلکہ بھری

حفل میں ان کو داد بھی دے رہا ہے۔ شاہ حاتم کا المیہ یہ ہے کہ جب انہوں

نے اپنا راستہ دریافت کر لیا ، اردو شاعری کو ایک صورت دے دی اور ان

کی خدمات کے اعتراف کا وقت آیا تو اردو شاعری کو میر ، درد اور سودا جیسی شخصیتیں نصیب ہو گئیں لیکن بنیادی بات اپنی جگہ اب بھی اہم ہے۔ اگر شاہ حاتم اپنے دور کے دوسرے شعرا کے ساتھ مل کر یہ کام نہ کرتے تو میر ، درد اور سودا بھی وہ نہ ہوتے جو وہ ہیں اور یہی بات دوسری باتوں کے علاوہ تاریخ ادب میں ان کو ایک اہم مقام دلانے کے لیے کافی ہے۔ جیسا کہ ہم نے دیکھا آئے ہیں حاتم کی اس دور کی شاعری کو اگر میر ، درد اور سودا کی عمومی شاعری میں ملا دیا جائے تو پہچانا مشکل ہو گا۔ یہ چند شعر دیکھیے :

موت سے خواب میں بھی نہیں لپٹ کا خیال
حیرت میں ہوں یہ کس کا مجھے انتظار ہے
موسم گل کا مگر قافلہ جانا ہے آج
سارے محبوب سے جو آواز چرس آتی ہے
بجر میں نامہ و پیغام کی حاجت کیا ہے
دل میں غنچے کے جو سے ہار مہا جانے ہے
دل کی لہروں کا طول و عرض نہ بوجہ
گہرو دریا ، گہرو سہیلہ ہے
کلی میں اس کی نہ دیکھا کسی کو مگر
اچل گرتے گوں گاہ گاہ نکلے ہے
جو جی میں آوے تو لک جھانک اپنے دل کی طرف
کہ اس طرف کو ابھرے یہی راہ نکلتے ہے
درد تو میرے پاس سے مرے تلک نہ جائیو
طالع میر ہو نہ ہو ، لب و قرار ہو نہ ہو

آنے کی مانگی ہے اسے لپٹ آ گئی گھر اپنا جان خواب میں دلدل ہو گیا
اس درجہ ہونے شراب الفت جی سے اپنے الگ گئے ہم
جان ہم نے یہ صرف چند اشعار دیے ہیں تاکہ بات کی وضاحت ہو سکے
ورنہ اس دور کی شاعری میں ایسے اشعار کثیر تعداد میں ملتے ہیں۔

بیرنگر زمانہ اور انقلاب شاہ حاتم کا ایک اور محبوب موضوع ہے۔ اپنی
کئی قطعہ ہند غزلوں اور غنچہ اشعار میں انداز کی شکست و رشت ، زمانے کے
انقلاب اور فرد و معاشرہ پر اس کے اثرات کو موضوع سخن بنایا ہے۔ ایسے

اشعار دوسرے اور تیسرے دور میں زیادہ ملتے ہیں : مثلاً یہ چند شعر دیکھو

حاتم اب وقت ہے رزائوب کا
خوار غصہ بھریں ہیں آج نجیب (دیوان قدیم)

بھانوی حق عذابِ جوع ہے اس دور میں ہمارو
چدھر ستا ہوں اب سب کی زباں پر روتی روتی ہے (۵۱۱۶۵)

عجب احوال دیکھا اس زمانے میں امیروں کا
لہ ان کو ڈر خدا کا اور تہ ان کو خوف پیروں کا (۵۱۱۶۷)

ملا دے خاک میں خدا نے ہلکے کے لگنے میں شاہ لاگھوں
جنہوں کے ادلا غلام دکھائے تھے اپنے چاکر سیاہ لاگھوں (۵۱۱۶۹)

روٹی گھڑا مکان سب کی بنیادی ضرورت ہے :
گدا یا شاہ کوئی ہو موافق تفسیر پر اک کے
لباس و قوت و مسکن سب کو ہے درکار دنیا میں (۵۱۱۷۷)

دو شعر اور دیکھو :

حاتم ہیں ہمیشہ زمانے کی چال ہے
شکوا بیا نجیب ہے لہجے انقلاب کا (۵۱۱۷۷)

ایسی ہوا ہیں گہ ہے چاروں طرف فساد
جز سایہ خدا گہریں دارالامان نہیں (۵۱۱۸۶)

تیسرے دور میں شاہ حاتم کو اس بات کا شدید احساس ہوتا ہے کہ زمانہ ان سے
آگے نکل چکا ہے اور اب ان کی بات سننے والا کوئی باقی نہیں رہا :

حاتم غموش لظیفِ سخن کچھ نجیب رہا
بگنا عبت بھرے ہے کوئی لکھتہ داب نہیں (۵۱۱۸۶)

جو مرتے ہم عمر وہ ہم صحبت تھے سو سب مر گئے
اپنی اپنی عمر کا پیمانہ پر یک بھر گئے (۵۱۱۸۸)

سفر ، منزل ، مسافر ، راہ اور راہی کا ذکر شاعری میں بار بار آنے لگتا ہے :

کچھ دور نہیں منزل ، اُٹھ ہاتھ گھر حاتم
نہجہ کو بھی تو چلتا ہے کیا بوجھ ہے راہی سے (۵۱۱۹۶)

ہے سفر دور کا اس کو درپیش
اپنے چلنے کے سرانجام میں ہے (۵۱۱۹۷)

گیا بیٹھا ہے راہ میں مسافر
چلتا ہی جاہ سے پیش ہا ہے (۵۱۱۹۷)

معشوق تو ہے وفا میں بر عمر

اُن سے بھی زیادہ ہے وفا ہے (۱۱۹۷ء)

اور پھر شاہ حاتم رمضان کے مبارک سہنے میں اپنی ماری تخلیق قوتوں کو نئی نسل کے مزاج میں سمو کر تاریخ کی جھولی میں جا کرے۔ ع ۱۲۰۰ء صد حیف شاہ حاتم مرد۔ ۳۶۱ اس وقت سودا کی ولایت کو دو سال سے زیادہ کا عرصہ ہو چکا تھا۔ میر دلی چھوڑ چکے تھے اور لکھنؤ میں آصف الدولہ کے دربار سے وابستہ ہوئے انہیں ایک سال سے زیادہ کا عرصہ ہو چکا تھا۔ میر و سودا کی شاعری کا ڈنکا سارے برعظیم میں بج رہا تھا اور میر کا یہ دعویٰ صحیح ثابت ہو چکا تھا :

یہ قبولِ خاطر لطفِ سخن

مے ہے گلابِ سب کو خدائے ذوالعین

ایک دو ہی ہوتے ہیں خوش طرز و طور

اب چنانچہ میر و سودا کا ہے دورۂ ۳

حواشی

- ۱۔ حقیر ثریا : غلام ہمدانی مصنف ، ص ۲۲ ، الجمن ترقی اردو اورنگ آباد ، (دکن) ۱۹۵۳ ع۔
- ۲۔ ۳۔ ۴۔ حقیر ثریا : ص ۲۳۔
- ۵۔ دیوان زادہ : (نسخہ لاہور) مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۳۹ ، لاہور ۱۹۷۵ ع۔
- ۶۔ اے کھٹلاک : سپرنٹنڈنٹ ۶۱۱۔ کلکتہ ۱۸۵۳ ع۔
- ۷۔ سرگزشت حاتم : محی الدین نادری زور ، ص ۲۲ ، ادارہ ادبیات اردو ، حیدر آباد دکن ۱۹۳۸ ع۔
- ۸۔ ۹۔ ۱۰۔ مجموعہ "لفز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، (جلد اول) ص ۱۸۰ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ ع۔
- ۱۱۔ ۱۲۔ حقیر ثریا : ص ۲۳ ، ۲۴۔
- ۱۳۔ مصنفی - حیات و کلام : الفیر صدیقی اردو میوزیم ، ص ۶۳ ، ۹۳ ، مکتبہ "نیا دور گجراتی ۱۹۷۵ ع۔
- ۱۴۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصنف ، ص ۸۱ ، الجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع۔

- ۱۵۔ ایضاً : ص ۹۳ :- ۱۶۔ ایضاً : ص ۸۱۔
- ۱۷۔ تذکرۃ بے جگر : (قلی) ص ۲۱ ، الہا آفس لائبریری لندن۔
- ۱۸۔ انتخابِ حاتم : (دیوان قدیم) مرتبہ ڈاکٹر عبدالحق جونیوری ، مہمل شہر
جولہور ۱۹۷۷ ع۔
- ۱۹۔ دیوانِ زادہ : مقدمہ مرتبہ ، ص ۱۸۔
- ۲۰۔ دیوانِ زادہ : (مطبوعہ) حاشیہ ص ۲۰۶۔
- ۲۱۔ ایضاً : ص ۲۹۔
- ۲۲۔ سرگزشتِ حاتم : ڈاکٹر عی الدین زور ، ص ۱۰۳ ، ادارۃ ادبیاتِ اردو ،
حیدر آباد دکن ۱۹۳۳ ع۔
- ۲۳۔ دیوانِ زادہ : (مطبوعہ) ، مقدمہ ، ص ۱۹۔
- ۲۴۔ دیوانِ زادہ : (مطبوعہ) مقدمہ ص ۱۹۔
- ۲۵۔ تطہیقی نوادر : ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، ص ۶۳ - ۱۱۳ ، مکتبہ ادبیستان
سرینگر ۱۹۷۳ ع۔
- ۲۶۔ گلشنِ ہند : سید حیدر بخش حیدری ، مرتبہ مختار الدین احمد ، حواشی ص ۵۳ ،
علمی مجلس دلی ، ۱۹۶۷ ع۔
- ۲۷۔ اے کیٹالاک آف عربک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس :
ص ۶۱۰ ، ۶۱۱ ، کلکتہ ۱۸۵۳ ع۔
- ۲۸۔ دیوانِ زادہ : (مطبوعہ) دیباچہ حاتم ، ص ۳۹ ، لاہور ۱۹۷۵ ع۔
- ۲۹۔ حقیر ثریا : ص ۲۳۔ ۳۰۔ تذکرۃ ہندی : ص ۸۱۔
- ۳۰۔ آبِ حیات : محمد حسین آزاد ، ص ۱۱۹ ، بار چہارودھم ، شیخ مبارک علی
لاہور۔
- ۳۱۔ سرگزشتِ حاتم : ص ۱۰۰۔
- ۳۲۔ اردوئے معلیٰ علی گڑھ : شمارہ ہفت نومبر ۱۹۰۹ ع۔
- ۳۳۔ شاہ حاتم کا فارسی دیوان : مختار الدین احمد آرزو ، معاصر شمارہ ۲ ،
ص ۳۷ - ۳۹ ، ہفتہ ، بہار۔
- ۳۴۔ علی گڑھ میگزین : (۶۰ - ۱۹۵۹ ، ۶۱ - ۱۹۶۰ ع) میں مختار الدین احمد آرزو
کا مضمون "شاہ حاتم کا فارسی دیوان" ص ۱۳۵ - ۱۵۵۔ اسی مضمون سے
ہم نے انتخابِ کلام اور دوسری معلومات کے سلسلے میں استفادہ کیا ہے۔
- ۳۵۔ آئین تذکرے : مرتبہ مختار احمد فاروق ، ص ۸۰ ، مکتبہ برہان ، دہلی
۱۹۶۸ ع۔

- ۳۷- تین نثری نوادر : ڈاکٹر نجم الاسلام ، ص ۱۳۵ ، ۱۳۶ ، نقوش شاہ
۱۰۵ ، لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۳۸- تذکرۃ ریختہ گویاں : فتح علی کردہزی ، ص ۳۹ ، الجمن ترقی اردو
اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۳۹- چمنستان شعرا : اجہمی نوالن شفیق ، ص ۱۳۵ ، الجمن ترقی اردو
اورنگ آباد دکن ۱۹۳۸ ع -
- ۴۰- دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۱۹۱ -
- ۴۱- ایضاً : ص ۱۹۱ - ۱۹۲ -
- ۴۲- دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۷۱ ، ہندوستان پریس
راہپور ، ۱۹۵۳ ع -
- ۴۳- نکات الشعرا : ص ۷۹ -
- ۴۴- میر کے حالات زندگی : قاضی عبدالودود ، دلی کالج میگزین (میر مجر) ،
ص ۳۸ ، دلی ۱۹۶۲ ع -
- ۴۵- مختصر ثریا : مصحفی ، ص ۲۳ -
- ۴۶- در ہجو لہا لہل : ص ۱۳۴ ، کلیات میر (جلد دوم) الہ آباد ۱۹۷۲ ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۳۲۸ ”۱۱۲۹ھ تا ۱۱۶۹ھ کہ چہل سال باشد۔“
- ص ۳۲۸ ”تغیر دیوان قدیم از بیست و پنج سال در بلاد ہند مشہور دارد۔“
- ص ۳۳۱ ”در آخر ہائے روزمدام بہ نکوۃ شاہ تسلیم کہ بر شادمانہ راج گھاٹ
زیر دیوار قلعہ مبارک واقع است تشریف شریف آرزائی می داشت۔“
- ص ۳۳۲ ”در یک ہزار یک صد و نود و ہفت در ماہ مبارک رمضان رحلت
کرده۔ تغیر تاریخ رحلتش چنین ہافتہ۔“
- ص ۳۳۲ ”عمرش قریب بہ صد رسیدہ بود و سہ سال است کہ در شاہجہان
آباد ودیعت حیات سپردہ۔ خدائش پیامر زاد۔“
- ص ۳۳۲ ”یک سال است کہ در مہجوریش شفا یافتہ و بہ شاق علی الاطلاق
واصل گشتہ۔“
- ص ۳۳۲ ”سہ سال است در شاہجہان آباد ودیعت حیات سپردہ۔“

- ص ۳۴۲ "بیشتر ازین در تذکرۃ فارسی (عُذْر قریبا) احوال او مع تاریخ رحلتش صورت تحریر یافتہ ہے۔"
- ص ۳۴۳ "حاتم در سنہ یک ہزار و یک صد و نود و ہفت منزل حیات را طے کردہ ہے۔"
- ص ۳۴۴ "درد شعر فارسی پرور میرزا جانب است۔"
- ص ۳۴۴ "درد فارسی ہم دیوان مختصرے فکر چہار جز بطور متاخرین ریاض فرمودہ ہے۔"
- ص ۳۴۵ "درد چار جزو مسودہ شعر فارسی ہم بطور جانب داشت ہے۔"
- ص ۳۴۶ "دیوان اہی بزرگوار نزد فقیر بود۔ نسخہٴ مفرح الضحک، معتدل من طب الطرافت، جو چنگا بھلا کھائے سو بیمار ہو جائے۔ اہی نسخہ در دیوان شاہ حاتم داخل بود، ازین جہت بالتطاب در آورد۔"
- ص ۳۴۶ "بہر رطب و یامی کہ زبان این ہے زبان برآمدہ داخل دیوان قدیم نمودہ ہے۔"
- ص ۳۵۱ "از فکر قدیم و جدید کہ از مذاق ماضی و حال ازو خبر بود۔"
- ص ۳۵۱ "اشعارش اکثر بر زبان مردمان است۔"
- ص ۳۵۱ "اشعار حالیہ اورا بیشتر مطربان ہند بمحفل حال و قال می سراہند و درویشان صولہ مشرب را بوجد و حال می آرند۔"
- ص ۳۵۱ "بیشتر اوتادان شاگرد او بودند۔"
- ص ۳۵۲ "دریافتہ می شود کہ این رگ گہن بسبب شاعری است کہ بچو من دیکوے نیست یا وضع او ہمین است۔ خوب است مارا باہنایہ کار۔"

فصل پنجم

ردِ عمل کی تحریک کی توسیع

میر و سودا کا دور ادبی و لسانی خصوصیات

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں انھارویں صدی تاج محل والی تہذیب کے زوال کی صدی ہے۔ حارا بر عظیم، جو طاقت ور مرکز کے نظام کشش سے بندھا ہوا تھا، قوت کشش کے کمزور پڑنے سے ٹوٹ کر الگ ہونے لگا۔ وہ عمل اورنگ زیب کے جانشینوں کی خانہ جنگی سے شروع ہوا اور لادر شاہ کے حملے اور دہلی کی لہابی و برہادی (۱۷۳۹ء) کے ساتھ قیز ہو گیا۔ پنجاب اور سرحد کا علاقہ لادر شاہ اور اس کے بعد احمد شاہ ابدالی کے قبضے میں چلا گیا۔ وسطی ہند اور دکن میں مرہٹوں کا زور تھا۔ گجرات بھی مرہٹوں کے قبضے میں تھا۔ راجپوتانہ میں چھوٹی چھوٹی ریاستیں قائم تھیں جو مرہٹوں کی ہاج گزار تھیں۔ جنگ ہلاسی (۱۷۵۷ء) کے بعد بنگال، بہار اور اڑیسہ میں انگریزوں کی عمل داری قائم ہو گئی تھی۔ دکن میں نظام الملک آصف جاہ اور اس کے بعد آرت کے بیٹوں کی حکومت قائم تھی۔ اودھ پر صفدر جنگ کا بیٹا شجاع الدولہ اور اس کے بعد آصف الدولہ حکمران تھا۔ روہیل گھونڈ اور فرخ آباد پر روہیلے چھائے ہوئے تھے۔ ۱۷۶۱ء میں ٹیپو سلطان کی شہادت کے بعد میسور کا علاقہ بھی انگریزوں کے زیر لگیں آ گیا تھا۔ آگرہ اور اس کے گرد و نواح کے علاقوں میں چٹ آزاد تھے۔ حکومت دہلی اب لام کی حکومت تھی اور انگریزی اقتدار کا سورج چڑھ رہا تھا۔ اس سارے سیاسی عمل نے بر عظیم کے نظامی ڈھانچے اور معاشی، معاشرتی اور اخلاقی نظام کو تہ و بالا کر دیا تھا۔ زراعت، جس پر بر عظیم کا نظام معیشت قائم تھا، برباد اور تجارت و صنعت تباہ ہو چکی تھی۔ بے روزگاری اور معاشی تباہی نے سارے بر عظیم کو اپنی لیٹ میں لے کر صدموں پرانے جیسے جیسے نظام کا حلیہ بگاڑ دیا تھا۔ اس معاشی حالت اور سیاسی صورت حال کا اثر یہ ہوا کہ زندگی پر سے یقین اٹھ گیا اور غم و الم، بے چارگی، ہسپانیت اور

سے یقینی کی فضا فرد و معاشرہ پر چھا گئی۔ نادر شاہی کے بعد، عالم ہمدستی میں، جب یہ شاہی معاشرے کی آنکھ کھل تو اس نے دیکھا کہ منظر بدلا ہوا ہے اور آسمانوں سے ہلاؤں کا نزول ہو رہا ہے۔ اسی کے ساتھ ایہام گوئی بے وقت کی راگنی ہو گئی اور ”دردِ عمل کی تحریک“ مقبول ہو کر شاعری میں جذبات و واردات کے رجحان کو پروان چڑھائے لگی۔ اس پس منظر میں، یقین کی شاعری نئی نسل کے شعرا کے لیے ایک مثال، ایک نمونہ بن گئی۔ ۱۹۱۵ء/۳۰-۱۹۳۹ء میں شاہ حاتم نے نئے شاعر یقین کی زمین میں غزل کہی جو دیوان زادہ میں موجود ہے۔ اسی زمانے میں سترہ سالہ میر دلی چنچے۔ اس وقت میر درد کی عمر اسی سال تھی اور سودا ریختہ گوئی میں اپنے لیے راستہ تلاش کر رہے تھے۔ دردِ عمل کی تحریک میر، درد اور سودا کے دور کے لیے بنیادی پس منظر فراہم کرتی ہے اور ان امکانات کے سروں کو ابھارتی ہے جنہیں میر، درد اور سودا اپنے تصرف میں لا کر اس پورے دور پر اس طرح چھا جاتے ہیں کہ یہ دور میر و سودا کا دور بن جاتا ہے اور ان کی آوازوں میں اس دور کی ساری دوسری آوازیں جذب ہو جاتی ہیں۔

اس دور کے مزاج میں چونکہ غم و الم کی لہے، ہسپاہت، بے یقینی اور گہری افسردگی کا اثر موجود تھا اسی لیے یہ اثر اس دور کے ادب میں بھی سراپت کہیے ہوئے ہے۔ مضطرب، منتشر اور للہعال معاشرے کی روح زخموں سے چھوڑ تھی۔ طوفانوں نے اسے ہر طرف سے گھیر کر زندگی اور موت کے فرق کو مٹا دیا تھا۔ میر اور میر درد کی آوازیں اسی کیفیت کی ترجمان ہیں :

زندگی ہے بسا گلوں طوفان ہے

(درد) ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

موت اک مالِ زندگی کا وقفہ ہے

(میر) یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

طوفانوں کی زد میں آیا ہوا یہ معاشرہ ایک ایسی منزل کی تلاش میں تھا جہاں اسے سکون مہر آ سکے۔ تصوف نے اس دور کو یہ سائبان فراہم کر دیا جس کے نیچے زخمی انسانیت نے ذرا اطمینان کا سانس لیا۔ تصوف اس دور کی ہشکٹی اور تڑپتی ہوئی انسانیت کی ذہنی ضرورت تھی۔ جیسے منگولوں کی بشارت کے دور انتشار میں تصوف نے برباد معاشرے کو پناہ دے کر اسے خود آگاہی اور عرفانِ ذات کا راستہ دکھایا تھا اسی طرح اس دور میں تصوف نے زخمی روح کو امید کی روشنی دکھائی۔ اس دور میں تصوف نے عملی کا فلسفہ حیات نہیں

تھا بلکہ ہا معنی و ہا مقصد طور پر زندہ رہنے کا تھا حوصلہ دینے کا وسیلہ تھا ۔
 یہی سبب ہے کہ غم و الم کے ساتھ بے ثباتی، دہر ، فنا ، تسلیم و رضا اور تصوف
 کے دوسرے نکات بھی شاعری کے عام موضوعات بن گئے جنہیں میر اور درد نے
 اس طور پر پیش کیا کہ ان کی آواز میں سب کی آواز شامل ہو گئی ۔ میر ، درد
 اور سودا میں نہ صرف تخلیق توانائی اعلیٰ درجے کی تھی بلکہ ان کی آوازیں زمانے
 کے ساز سے ہم آہنگ بھی تھیں ۔ ان تینوں شاعروں کی روح میں ان کے اپنے
 زمانے کی روح اس طور پر حلول کر گئی تھی کہ وہ خود زمانہ بن گئے تھے ۔
 مٹی ہوئی تہذیب کی اجتماعی روح کا کرب بہ تن میر کی تخلیق روح میں اس
 طرح سا گیا تھا اور زخموں سے نڈھال تہذیبی روح کا پہاڑ جیسا المیہ ان کی
 شاعری میں اس طور پر صٹ آیا تھا کہ زمانے کی نفس ان کی آواز کے ساتھ
 دھڑکنے لگی تھی :

اب جان جسم بخائی سے تنگ آگئی بہت

کب تک اس ایک ٹوکری مٹی کو ڈھونڈے (میر)

میر نے اپنی تخلیقی قوت سے اس دور کے غم و الم کو اپنی شاعری میں سمو کر
 نہ صرف اس کی ترجائی کی بلکہ تزکیہ (کٹھارسی) کر کے اس پر فتح بھی حاصل
 کر لی ۔ ان کی شاعری غموں کو ہضم کر کے نہ صرف انہیں ایک مثبت صورت
 دے دیتی ہے بلکہ انسان کو غم و نشاط کی کیفیت سے بلند کر بھی کر دیتی
 ہے ۔ میر کے غم میں ایک ٹھہراؤ ہے ۔ ان کی نشتریت ہمارے اندر حیات و
 کائنات کے لئے رشتوں کا شعور بیدار کر کے ہمیں بیدار کر دیتی ہے ۔ میر نے غم
 و الم کو زندگی کے تعلق سے دیکھا اور انہیں عام انسانی جذبات میں تلاش کر
 کے اجتماعی احساس کا حصہ بنا دیا ۔ میر کی شاعری ہمیں ، اقبال کی طرح ،
 رجائیت کا برسرِ راست پیغام نہیں دیتی بلکہ بھینٹ مجموعی اس کا اثر مثبت ہے ۔
 میر نے اس دور میں زبان کی سطح پر ایک اور انقلابی کام یہ کیا کہ اپنی شاعری
 کی بنیاد عام بول چال کی زبان پر رکھی ۔ اب تک زبان کی سند خواص کی زبان سے
 لی جاتی تھی ۔ میر نے اس عمل کو الٹ دیا ۔ انہی عام زبان میں اتنی بڑی شاعری
 میر کا معجزہ ہے جس کے دائرۂ اثر میں عوام و خواص سب شامل ہیں ۔

سودا نے اپنی تخلیقی توانائی اور زور بیان سے اودو شاعری میں ایک نیا
 آہنگ پیدا کیا ۔ ان کے ہاں جذبہ و احساس سے زیادہ مضمون قربانی کا رجحان
 ملتا ہے ۔ میر کے ہاں اندر کی دنیا آباد ہے لیکن سودا کے ہاں باہر کی دنیا سے
 رشتہ قائم ہے ۔ میر دروں میں ہیں جبکہ سودا بیروں میں ہیں ۔ بیروں میں شاعر

انسان و کائنات سے اپنا رشتہ "ان" کو الگ کر کے قائم کرتا ہے ۔ اس میں دوسروں کے نقطہ نظر کو سمجھنے ، اس کو مسترد کرنے یا اپنے نقطہ نظر پر نظر ثانی کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے ۔ یہ صلاحیت سودا میں موجود تھی ۔ البتہ نے اردو شاعری میں فارسی روایت کو اس طور پر سمو کر دکھایا اور فارسی روایت ، مضامین اور علامات کو ایسی ندرت سے پیش کیا کہ وہ ایک نئی ادبی زبان میں نئے بن کر سامنے آئے ۔ سودا نے اپنی بیرونی یعنی بے اردو شاعری کو ایک نئی وسعت دی جس میں شکستگی ، نشاطہ کثیفیت ، طنز کی کٹھ اور مزاح کی رنگینی نے ایک نئی زندگی پیدا کر دی ۔ جیسے میر کے ہاں دوسری اصناف سخن پر غزل کی چھاپ ہے اسی طرح سودا کے ہاں ہر صنف سخن پر قصیدے کی چھاپ ہے ۔ سودا نے اردو شاعری کے مزاج میں فارسی شاعری کے رنگ و مزاج کو اس طرح جذب کیا کہ وہ فارسی شاعری کا چہرہ نہیں رہی بلکہ ہند ایرانی تہذیبوں کے ملاپ سے ایک تیسری نئی صورت پیدا ہو گئی ۔ سودا کی شاعری سے اصالب کے کئی چھوٹے بڑے دائرے بنتے ہیں جو نہ صرف ان کے اپنے دور میں مقبول عام ہوتے ہیں بلکہ آنے والے دور کے شعرا بھی اس سے روشنی حاصل کرتے ہیں ۔ سودا کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ پیروی فارسی کی روایت کو ندرت کے ساتھ استعمال کر کے اسے ایک قابل تقلید صورت دے دیتے ہیں ۔ سودا غزل میں ہر رنگ کو برتنے کی تہاد ڈالتے ہیں اور آنے والے شعرا کے سامنے امکانات کے نئے رستے روشن کر دیتے ہیں :

ز بس رنگینی معنی مری عسالم میں بہار ہے

سخن جس رنگ کا دیکھو گے میں بھی اس میں شامل ہوں (سودا)

میر درد نے اردو شاعری کو ایک نئے منصب سے آشنا کیا ۔ ان کے نزدیک شاعری کوئی ایسا کمال نہیں ہے جسے آدمی اپنا پیشہ بنالے اور اس پر ناز کرے ۔ شاعری کو صلہ حاصل کرنے یا دنیا کمانے کے لیے استعمال نہیں کرنا چاہیے ۔ درد کے لیے شاعری ان معارف تازہ کا اظہار ہے جو قلب شاعر پر وارد ہوتے ہیں ۔ ان کے نزدیک شاعری کا مقصد یہ ہے کہ شاعر اپنے واردات قلبیہ اور تجربات کا اظہار کرے اور اس طور پر کرے کہ شعر ، سنیے والے کے دل میں گھر کر لے ۔ مزاج کی اسی گہری سنجیدگی کی وجہ سے درد نے شاعری کو مدح و بھجو سے الگ رکھا اور اس میں قال و حال کو ملا کر معلولت و حقیقت کے ایسے بہول گھیلانے کہ کزاور شاعری میں اب تک کم پایا ہے :

بھولنے کا اس زمین میں بھی گلزار معرفت

یاب میں زمین شعر میں یہ لخم ہو گیا (درد)

ان کے ہاں نئی و تخلیقی سطح پر غیر معمولی احتیاط نظر آتی ہے۔ وہ اپنے لب کی انہی کیفیت کو بیان کرتے ہیں جنہیں وہ اہل ذوق کے سامنے اعتدال کے ساتھ پیش کر سکیں۔ اسی لیے درد کے ہاں، میر کے برخلاف، سارے شاعرانہ تجربات بیان میں نہیں آتے بلکہ تجربوں کا انتخاب سامنے آتا ہے۔ تجربوں کا انتخاب درد کی طاقت میں ہے اور کمزوری بھی۔ اگر اُن اشعار کو نظر انداز کر دیا جائے جن میں مجاز کا رنگ بہت واضح ہے تو باقی اشعار میں تصوف کے بنیادی تصورات اور اصولیات تجربے اردو شاعری میں اس طور پر ڈھل گئے ہیں کہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں، صدائے اظہار کی اس قوت کے ساتھ، نہیں ملے۔ اگر درد کی شاعری میں یہ لہر نہ ہوتی تو وہ میر کی شاعری میں نظر نہ پڑ کر غائب ہو جاتے اور قائم کی طرح میر و سودا کے مقابلے میں ایک دوسرے درجے کے شاعر رہ جاتے۔ درد کے ہاں پسینے کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے ہاں احساس فکر کے تابع ہے۔ وہ شاعری میں فکری رجحان کے پیش رو ہیں۔ یہ وہ روایت ہے جو اس دور کے ایک اہم و منفرد شاعر شاہ قدرت کے ہاں بھی ابھرتی ہے اور پھر غالب کی شاعری میں نکھر کر عظمت سے ہم کنار ہو جاتی ہے۔ درد کے ہاں یہ تفکر تصوف کے ذریعے آیا ہے۔ وہ زندگی کی حقیقت اور اس کے معنی دریافت کرنا چاہتے ہیں۔ مابعد الطبیعیاتی مسائل کی گتھیوں کو زندگی کے تعلق سے سلجھانا چاہتے ہیں۔ میر بھٹون عاشق ہیں، درد باہوش عاشق ہیں۔ میر کے ہاں عاشق رزار کا لفظ نظر سامنے آتا ہے۔ درد کے ہاں عاشق و محبوب دونوں سامنے آتے ہیں۔ میر و سودا کے دور میں اردو شاعری نے فارسی شاعری کی جگہ لے لی۔ جس طرح پہلے فارسی شاعری کے ساتھ ساتھ اردو میں طبع آزمائی کی جاتی تھی، اب صورت یہ ہو گئی کہ اردو شاعری کے ساتھ ساتھ، لفظ طبع کے طور پر، فارسی میں بھی کبھی کبھی شعر کہے جانے لگے۔ اسی دور میں اردو شاعروں میں وہ اعتدال پیدا ہو گیا جو پہلے فارسی شعرا میں نظر آتا تھا۔ سودا نے کہا :

سغن کو رختہ کے پوچھے تھا کوئی سودا

ہستہ خاطر دلہا ہوا یہ لب مجھ سے

میر نے کہا :

دل کسی طرح نہ گھونچیں اشعار رختہ کے

بتر گیا ہے میں نے اس عیب کو ہنر سے

قائم نے کہا :

قائم میرے رخصتہ کو دیا خلعت قبول
ورنہ یہ ایسر اہلر ہنر گوسا کمال تھا

ہدایت نے لکھا :

ہدایت گنہا رخصتہ جب سے ہم نے رواج اٹھ گیا ہند سے فارسی کا
شاعری کی جس روایت کی بنیاد ولی دکنی نے ڈالی تھی اور جس طور پر یقین و
حاتم لک اس عبارت کی تعبیر ہوتی رہی تھی وہ عبارت اس دور میں بن کر تیار
ہو گئی اور ایسی تیار ہوئی کہ داغ تک اس کے مقابلے کی کوئی دوسری عبارت نہ
بنائی جاسکتی۔ آنے والوں نے اس میں اضافے کئے ، اس کو منہایلا ، اسے خوبصورت
بنایا لیکن بنیادی طور پر عبارت وہی تھی جو اس دور میں مکمل ہوئی تھی۔

اس دور میں ساری فارسی اصناف سخن استعمال میں آ گئیں اور ان کی روایت
بھی اردو شاعری میں قائم ہو گئی۔ سودا نے قصیدہ ، ہجو اور غزل کو ایک ایسی
صورت دی کہ یہ اصناف اردو شاعری میں مستقل ہو گئیں۔ قصیدے اور ہجو
کے ان میں آج بھی ان کا کوئی متقابل نہیں ہے۔ سودا میں دو صلاحیتیں قابل
ذکر ہیں۔ ایک بے پناہ شاعرانہ قوت اور دوسرے روایت کو ہمہ اہنا کر
اپنی تخلیقی زبان میں ایسے سونا گدہ وہ ان کی اپنی بن جائے۔ سودا نے فارسی
کے بہترین قصائد کی زمین میں اور ان کے مقابلے پر قصیدے لکھے اور اس طور
پر لکھے کہ یہ قصیدے اپنی توانائی اور تخلیقی قوت کے باعث فارسی قصائد کے
ہم پلہ ہو گئے۔ ان میں وہ سارے فنی لوازم ، اہتمام و ہنرمندی کے ساتھ ، استعمال
ہوئے ہیں جو ایک بلند پایہ قصیدے کے لیے ضروری ہیں۔ قصیدہ محبوب سے
باتیں کرنے کا نام نہیں ہے بلکہ یہ ایک ایسی صنفِ سخن ہے جس میں تخیل کی
بلند پروازی اور لطیف شاعرانہ سائندہ فنی لوازم کا درجہ رکھنے ہیں اور قوتِ تخیل
ان سب عناصر کو ایک ایسے طلم میں تبدیل کر دیتی ہے کہ یہ سارا عمل
ذہن کو ایک گردشِ سا نظر آنے لگتا ہے۔ قصیدے کا ہر شکوہ رنگ حسن سے
زیادہ عظمت کا احساس پیدا کرتا ہے۔ اس فن کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے
کہ قصیدہ ، سننے یا پڑھنے والے کی نظر بھی قرینیت یافتہ ہو۔ خالص جاہلیاتی
لفظہ نظر سے ہمارے ادب میں قصیدہ ہی وہ صنفِ سخن ہے جو علویت (Sublimity)
کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ یورپ میں یہ کام ایک شاعری نے کیا۔ قصیدہ صنفِ
سخن کی حیثیت سے آج متروک ہو گیا ہے لیکن اس نے اردو شاعری کو طرح
طرح سے متاثر کیا ہے۔ مثنوی پر ، مرثیے پر ، طویل نظموں پر اور خود غزل پر

اس کے اثرات واضح ہیں۔ انبال کی نظم ”مسجد قرطبہ“ کے حسن و جمال پر قصیدے کا گہرا اثر ہے۔ کلیات میر میں بھی آٹھ قصیدے ملتے ہیں لیکن قصیدے کا مزاج میر کے مزاج اور ان کی آواز سے ہر بار ٹکراتا ہے۔ اسی لیے ان کے ہاں اس صنف میں وہ ہنرمندی اور نئی رنگ دکھاؤ نہیں ملتا جو سودا کے ہاں نظر آتا ہے۔ میر کے قصائد بڑھتے ہوئے ایک بے دلی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے مبالغے میں نہ وہ جادو ہے جو بلخو پر اثر کرتے اور ان کی تشبیہوں میں وہ جوش و کیف بھی نہیں ہے جو سودا کے ہاں ملتا ہے۔ میر تشبیب میں بھی فلک کے جور و جفا، صیاد کی امیری، فراق و حسرت، وصل کو موضوع بناتے ہیں۔ مدح میں بھی ان کا دل نہیں لگتا۔ ”شکار نامہ“ میں آصف الدولہ کی مدح کرتے کرتے اچانک اور بے موقع یہ شعر آ جاتا ہے :

منافع ہنر بہر گھر لے چلو بہت لکھنؤ میں ہے، گھر چلو
 جی وجہ ہے کہ قصیدوں میں میر ایک دیے دیے شاعر نظر آتے ہیں۔ قائم کے کلیات میں ۱۴ قصیدے ملتے ہیں۔ ان قصائد کو سودا کے قصائد کے ساتھ بڑھے تو وہ بھی اُترے اُترے سے معلوم ہوتے ہیں۔ قائم کے ہاں قصائد کے سارے لوازمات موجود ہیں لیکن ان میں وہ اختلافات فوٹ نہیں ہے جو بڑھنے والے کو مسحور کر لے۔ ان کے ہاں ایک بناوٹ کا احساس ہوتا ہے جس میں عشق سے روانی آگئی ہے۔ ان کا سب سے اچھا قصیدہ وہ ہے جو انہوں نے اپنے استاد سودا کی شان میں لکھا۔ میر حسن کے کلیات میں بھی سات قصیدے ملتے ہیں۔ یہاں قصیدے پر مثنوی کا مزاج چھایا ہوا ہے۔ میر حسن کی تشبیہوں میں قصیدہ مثنوی کے سلیسے میں ڈھلکا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ ان میں وہ قصیدہ بن نہیں ہے جو سودا کے ہاں ملتا ہے۔ یہی صورت جعفر علی حسرت کے انہوں قصائد میں نظر آتی ہے۔ احسن الدین خاں بیان کے قصائد کی حیثیت تو بالکل تبرک کی سی ہے۔ اس دور میں بہت سے اور شاعروں نے بھی قصیدے میں طبع آزمائی کی لیکن ان میں سے کوئی بھی سودا کو نہیں پہنچتا۔ قصیدے کی روایت عروج پر آ کر سودا کے ہاں ٹھہر جاتی ہے۔

مثنوی کی روایت بھی اس دور میں اپنے لفظ ”عروج کو پہنچتی ہے۔ سودا مثنوی میں سب سے پیچھے اور ناقابل ذکر ہیں۔ درد نے اس صنف کو ہالہ نہیں لگایا لیکن میر نے مثنوی میں غزل کے مزاج کو شامل کر کے اسے ایک دلچسپ صنف بنا دیا۔ ان کی مثنویوں میں محبتوں عاشق کا مزاج شامل ہے۔ انہوں نے اس صنفِ سخن کو مقبول بنائے اور اس کی روایت قائم کرنے میں اہم کام کیا ہے۔ میر شاہی ہند میں پہلے قابل ذکر مثنوی نگار ہیں۔ انہوں نے مثنوی

میں ایسا تنوع پیدا کیا کہ یہ صنف مختلف موضوعات کے اظہار کے لیے استعمال ہونے لگی۔ میر نے کل ۳۷ مثنویاں لکھیں جن میں ۹ عشقیہ، ۱۳ واقعاتی، ۳ مذہبیہ اور ۱۲ ہجویہ مثنویاں شامل ہیں۔ میر عام طور پر غزل کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں لیکن حقیقت میں میر کی مثنویاں غزل سے زیادہ ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہیں۔ رومانی شاعروں کی طرح میر کی خاص دلچسپی ان کی اپنی ذات سے ہے اور یہ ذات ہر صنف کو اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہے۔ ان کی مثنویوں کے سب قصبے ماخوذ ہیں لیکن قصہ دراصل میر کا مسئلہ نہیں ہے۔ وہ تو ان قصوں کے ذریعے اپنی ذات کی حکایت بیان کرتے ہیں۔ ان میں قصے کی نہیں بلکہ واقعاتی تاثر اور لفظی اہمیت ہے۔ ان مثنویوں کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ یہ خود مطالعہ (Self Study) کی حیثیت رکھتی ہیں۔ میر کی مثنویوں کے گردار بادشاہ، وزیر یا شہزادے شہزادیات نہیں ہیں بلکہ عام انسان ہیں جن میں والہانہ پن بھی ہے اور خود سہرہرگی بھی۔ وہ جنگ و جدل نہیں کرتے، ہریان یا دیہر ان کی مدد کو نہیں آتے بلکہ خاموشی سے عشق کے حضور میں اپنی جان اسے نبھاور کر دیتے ہیں جیسے پہلے سے وہ اس کے لیے تیار ہوں۔ انسانی دماغ کی ساخت دو قسم کی ہوتی ہے۔ ایک قائل کا دماغ اور دوسرا قتل ہونے پر آمادہ رہنے والے کا دماغ۔ میر کا دماغ دوسری قسم کا تھا اور چونکہ میر کی مثنویوں کے گردار میر کی ذات کا عکس ہیں اس لیے یہ گردار بھی جان دینے کے لیے ہر دم آمادہ رہتے ہیں۔ یہ ذہن غزل میں ”چھپا چھپا رہتا ہے لیکن مثنویوں میں یہ کٹھن گھر سامنے آتا ہے۔ میر کی غزلوں میں ”چھپا ہوا عاشق میر کی مثنویوں میں گردار بن کر ابھرتا ہے۔“ ”شعلہ“ شوق“ کا برس رام اور اس کی بیوی، ”فرہائے عشق“ کا لالہ و خسار جوانی، رعنا اور لڑی، ”مور لاند“ کی مورتی اور رانی، ”حکایت عشق“ کا لوجوان اور اس کی محبوبہ اور ”اعجاز عشق“ کے عاشق معشوق سب کے سب والہانہ انداز میں اپنی جان نثار کر دیتے ہیں۔ میر کے ذہن کو سمجھنے کے لیے ان کی عشقیہ مثنویاں خاص اہمیت رکھتی ہیں۔

قائم نے بھی طویل و مختصر مثنویاں لکھی ہیں جن میں ۹ ہجویہ، ۲ توصیفی، ایک لاصحابہ اور تین طویل ہیں۔ ان مثنویوں میں ان کی دو مثنویاں ”قصہ“ لٹ مسمی بہ حیرت الزا“ اور ”قصہ“ شاہ لدعا مسمی بہ عشق درویش“ قابل ذکر ہیں۔ ان مثنویوں میں داستان کا لطف بھی ہے اور شاعرانہ تخیل کا زور بھی۔ اظہار بیان میں روانی بھی ہے اور اثر انگیزی بھی، لیکن جیسے قصیدے میں قائم سودا ہے، اسی طرح مثنوی میں وہ میر سے آگے نہیں نکلتے۔ قائم کا مسئلہ یہ ہے

کہ ان میں میر و سودا دونوں الگ الگ موجود تو ہیں لیکن بل مگر ایک نہیں ہوتے۔ اگر یہ صورت بن جاتی تو اس دور کی ایک اور عظیم شخصیت وجود میں آتی۔ قائم کی مثنویوں میں اس دور کا مزاج، اس کا تصور عشق اور انداز فکر تو موجود ہے لیکن یہ سب چیزیں میر کے ہاں ان سے بہتر طور پر سامنے آتی ہیں۔ میر و سودا کے دور میں قائم کی مثنویوں کی اہمیت یہ ہے کہ وہ مثنوی کی روایت کو بھیلانے اور مقبول بنانے کا کام انجام دیتی ہیں۔

اسی دور میں میر حسن نے گیارہ مثنویاں لکھیں لیکن گیارہویں مثنوی لکھ کر زندہ جاوید ہو گئے۔ یہ مثنوی، جسے ہم ”سحرالبیان“ کے نام سے جانتے ہیں، اردو مثنویوں کی سرفراخ ہے۔ اس میں وہ ساری خصوصیات ایک ایسے توازن کے ساتھ یکجا ہو گئی ہیں جو ایک اعلیٰ درجے کی مثنوی میں ہونی چاہئیں۔ اسی لیے اس ادب ہارے کا مجموعی نئی اثر دائمی ہو گیا ہے۔ میر حسن کی مثنویوں میں یہ وہ واحد مثنوی ہے جس میں کہانی موجود ہے۔ یہ کہانی بھی کوئی نئی نہیں ہے بلکہ میر حسن نے حسب ضرورت مختلف کہانیوں کے مختلف حصوں کو ملا کر اس طور پر گولہ دھا ہے کہ یہ ایک نئی کہانی بن گئی ہے۔ اس مثنوی میں ایک طرف اس دور کی زندگی اور تہذیب کی جتنی جاگتی تصویریں ملتی ہیں اور دوسری طرف میر حسن نے روحانیت اور واقعیت کو خوبصورتی سے ملا کر ایک کر دیا ہے۔ اس طرح یہ مثنوی اس دور کی تہذیب کی کہانی بن جاتی ہے۔ اس میں حسین سراقے بھی ہیں اور قربات و رسوم کی جھلکیاں بھی۔ انسانی جذبات و فطرت کا اظہار بھی ہے اور قدوق مناظر بھی۔ بزم نشاط کی تصویریں بھی ہیں اور ہجر و وصال کے نقشے بھی۔ میر حسن کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے ان سب عناصر کو ملا کر ایک اکائی بنا دیا ہے۔ اس مثنوی کے بعد اس سے پہلے لکھی جانے والی مثنویاں ماند پڑ جاتی ہیں اور آنے والوں کے لیے یہ مثنوی مشعل راہ بن جاتی ہے۔

میر حسن کی مثنوی ۱۱۹۹ھ/۸۵ - ۱۷۷۸ء میں مکمل ہوئی اور میر اثر کی مثنوی ”غواب و خیال“ ۱۱۹۵ھ اور ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۱ء اور ۱۷۸۵ء) کے درمیان لکھی گئی۔ یہ مثنوی بھی سحرالبیان کی طرح منفرد ہے جس میں میر اثر نے اپنی زندگی کے ایک گہرے عشقہ تجربے کو پوری بے باکی، سادگی اور عام بول چال کی زبان میں بیان کیا ہے۔ یہ مثنوی ایک گہیں پستری ہے جسے بیان کر کے میر اثر نے اپنا تزکیہ (گیتھارسی) کیا ہے۔ اس مثنوی کا لسانیاتی تجزیہ مطالعہ ادب کا ایک نیا باب کھولتا ہے۔ اس مثنوی میں بے ربطی اور

ہے جا طوالت ضرور ہے لیکن عشق کی والہانہ کیفیت اتنی تیز اور شدید ہے کہ پڑھنے والے کو اپنے ساتھ چالے جاتی ہے۔ اس میں زبان و بیان کی جو سادگی ہے، جو سلاست و روانی ہے، صداقتِ بیان کی جو گرمی ہے یہ رنگ کسی دوسری اردو مثنوی میں نظر نہیں آتا۔ اس میں آپ بیتی کی سی دلچسپی اور ایک بے قرار روح کی حقیقی کیفیت کا برملا اظہار ہے۔ میر نے اپنی مثنویوں کو غزل کا رنگ و آہنگ دے کر اردو مثنوی کو ایک نئی صورت دی تھی۔ میر اثر نے مثنوی ”غواب و خیال“ میں غزل کے رنگ و آہنگ کو اس طور پر ملا دیا ہے کہ یہ مثنوی ایک طویل، مسلسل غزل بن جاتی ہے اور طویل مسلسل غزل ہوتے ہوئے بھی ایک مثنوی رہتی ہے۔ سحر البیان کا عاشق بے عمل اور گمزور مزاج کا انسان ہے لیکن ”غواب و خیال“ کا عاشق ایک ایسے جذبہٴ عشق کا حامل ہے جو آرزوئے وصل میں جوئے شیر لانے اور تلاشِ محبوب میں صحرا صحرا پھرنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ یہ عاشق میر کی مثنویوں جیسا عاشق ہے۔ میر کا عاشق مرکزِ محبوب سے وصل حاصل کرتا ہے لیکن جہاں ان کے مرشد میر درد، اس عاشق کو مرنے نہیں دیتے بلکہ اس کے عشق کا رخ عشقِ اقد کی طرف موڑ دیتے ہیں۔ اسی لیے یہ مثنوی المیہ ہونے ہوئے بھی المیہ نہیں ہے۔ اس میں میر اثر نے عام بول چال کی زبان کو، جس کی تخلیق توانائی کا راز میر نے دریافت کیا تھا، اسی طرح استعمال کیا ہے کہ عام زبان شاعری کی تخلیق زبان بن گئی ہے۔ اس مثنوی نے بھی اردو شاعری کی روایت کو متاثر کیا ہے۔

”سحر البیان“ کی طرح جعفر علی حسرت کی مثنوی ”طوطی نامہ“ بھی حسرت کی آخری تصنیف ہے جو ”سحر البیان“ کے جواب میں ۱۲۰۰ء اور ۱۲۰۲ء (۱۸۸۵ء اور ۱۸۸۷ء) کے دو بیانی عرصے میں لکھی گئی ہے۔ اسی لیے ان دونوں مثنویوں میں مماثلت ملتی ہے۔ طوطی نامہ میں قصہ سحر البیان سے زیادہ پیچیدہ اور دلچسپ ہے۔ حسرت کے کرداروں میں ہمیں قوتِ عمل کا احساس ہوتا ہے جو ”سحر البیان“ کے کرداروں میں نظر نہیں آتا۔ ”طوطی نامہ“ میں بھی تہذیب و معاشرت اور رسوم و رواج کی دلچسپ تصویریں ملتی ہیں۔ زبان و بیان پر بھی حسرت کو قدرت حاصل ہے لیکن بے جا طوالت اور بے ترتیبی نے اس کا فنی اثر گمزور کر دیا ہے۔ کمالِ اختصار و توازن، جو سحر البیان کی بنیادی خوبی ہے، طوطی نامہ میں نہیں ملتا۔ اس مثنوی میں لکھنوی رنگ سخن گھلتا اور ابھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور اسے پڑھتے ہوئے بار بار مثنوی ”گلزارِ نسیم“ ذہن میں آتی ہے۔ اپنی بے جا طوالت اور بے ترتیبی کے باوجود یہ مثنوی اس

دور کی ایک قابل ذکر مشنری ہے ۔

مشنری کی طرح ”ہجو“ بھی اس دور میں ایک مستقل صورت اختیار کر لیتی ہے ۔ جنہی ہجو میں اس دور میں لکھی گئی ہیں اس سے پہلے یا اس کے بعد نہیں لکھی گئیں ۔ ہجو ایک ایسی صنفِ سخن ہے جسے اٹھارویں صدی کے بعد سے اب تک ہمارے شاعروں نے صحیح معنی میں استعمال نہیں کیا ۔ تنقیدِ حیات کے لیے اس سے بہتر کوئی اور صنف نہیں ہو سکتی جس میں مقصدیت ، سماجی تنقید ، حقیقت نگاری ، طنز و مزاح اور شاعری مل کر ساآہ ساآہ چلتے ہیں ۔ سودا کے ہاں سماجی اور اخلاق شعور موجود ہے لیکن ان کی ہجویات میں عام طور پر مقصدیت نہیں ہے اور جہاں یہ مقصدیت ہے وہاں ان کی ہجو فنی اثر کی حامل ہو جاتی ہے ۔ اس دور میں ہجو کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ امراء ، توابین اور معاشرے کا عام فرد ان سے لطف اندوز ہوتا تھا ۔ اسی لیے اس دور میں جتنے ادبی معرکے ہوئے ان میں ہجو ہی استعمال ہوئی ۔ سودا کا ہجو یہ قصیدہ ”تضہیکہ روزگار“ ایک ہمیشہ زندہ رہنے والی ہجو ہے ۔ میر ضاحک کی کئی اور طرز میں جعفر زلی کی آواز شامل ہے لیکن ان میں وہ سماجی شعور نہیں ہے جو جعفر زلی میں تھا ، اسی لیے ضاحک کی ہجو میں مسخر اور ہنکڑیوں سے اوپر نہیں اٹھتیں ۔ میر کے ہاں ہجو یہ نظموں کی تعداد ۱۸ ہے ، جن میں ”غرضِ در ہجو لشکر“ اور ”در بیان کذب“ وہ نظمیں ہیں جن سے اس دور کے ظاہر و باطن کی حقیقی تصویریں اجاگر ہوتی ہیں ۔ میر کے ہاں وہ ہجویات زیادہ ”بر اثر ہیں جن میں انہوں نے اپنی ذات و ماحول کو نشانہ بنایا ہے ۔ مثلاً وہ ہجو میں جو انہوں نے اپنے گھر کے بارے میں لکھی ہیں ۔ لیکن بحیثیت مجموعی میر کی ہجو بہت بڑے گہر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ ان کا اصل میدان نہیں ہے ۔ ان کی ہجووں میں ، سودا کی طرح ، زور شور اور ہنگامہ آرائی نہیں ہے بلکہ مزاج کا ایک ایسا دھیمہ پن ہے جس کی وجہ سے میر کی ہجو میں وہ زور پیدا نہیں ہوتا جو سودا کے ہاں ملتا ہے ۔ میر و سودا کی ہجویات کا فرق بھی ان دونوں کے مزاج کا فرق ہے ۔ اس دور میں سوائے میر درد کے کم و بیش سبھی چھوٹے بڑے شاعروں نے ہجو میں لکھی ہیں ۔ میر ضاحک ، بقاء اللہ بقا ، بدایاں نثار ، قائم چاند پوری ، میر حسن ، جعفر علی حسرت ، فدوی لاہوری اور ندرت کاشمیری وغیرہ اس دور کے ہجو نگار ہیں لیکن ان میں قائم کو حسرت یقیناً قابل ذکر ہیں ۔ قائم چاند پوری کی ہجویات میں شہر آشوب کے علاوہ ”در ہجو شدت سرما“ ، جو اب تک سودا سے منسوب تھی ، سب سے زیادہ دلچسپ ہے ۔

اس میں سردی کی شدت کی تصویر جس شاعرانہ انداز سے اتاری گئی ہے اس میں مبالغے اور طنز نے نئی اثر کو دو چاند کر دیا ہے۔ اس کیفیت میں شاعر مارے عالم گم شریک گزر لیتا ہے۔ اس دور کی ہجویات کا گہرا اثر نئی نسل کے ان شعرا پر پڑا ہے جو ہمہ میں خود نامور شاعر ہوئے اور جن میں سمیع، جرات اور انشا وغیرہ شامل ہیں۔

مرثیہ مذہبی ضرورت کی وجہ سے ہر دور میں مقبول رہا ہے۔ اس دور میں اس صنف کو جن شاعروں نے استعمال کیا ان میں بھی سودا و میر کے نام قابل ذکر ہیں۔ میر کے غم زدہ مزاج، امام حسین اور میر کے ذہن کی ساخت کی مماثلت کو دیکھ کر یہ امید کی جا سکتی تھی کہ وہ اس صنف کو غزل کی طرح کمال تک پہنچائیں گے لیکن ان کے مرثیوں میں وہ اثر انگیزی نہیں ہے جو آئندہ دور میں الیس کے ہاں ملتی ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ مرثیہ اب تک ہگزے شاعروں کی میراث تھا اور ارتقا کی ان منزلوں سے نہیں گزرا تھا جن سے غزل، قصیدہ اور مثنوی گزر چکے تھے۔ اب تک مرثیے کی ہیئت بھی مقرو نہیں ہوئی تھی۔ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع ہیں۔ صرف تین مرثیے مسدس ہیں اور تین مرثیے غزل کی ہیئت میں ہیں۔ میر کے مرثیوں کی اہمیت یہ ہے کہ انہوں نے درد و الم کے جذبات کو ابھارنے کے لیے چند ایسے موضوعات مثلاً حضرت قاسم کی شادی، علی اصغر کی پیمیں، خاندانِ حسین کی بے حرمتی وغیرہ کو روزمرہ کی عام زبان میں بیان کیا ہے۔ زبان و بیان اور واقعات کی جی روایت، آئندہ دور کے شعرا کے ہاں ابھر کر مرثیے کا لازمی حصہ بن جاتی ہے۔ سودا نے مرثیے کے ارتقا میں بنیادی کام یہ کیا کہ قصیدے کی تشبیہ کو مرثیے میں شامل کر دیا۔ یہ تشبیہ آج بھی مرثیے کی ہیئت کا حصہ ہے اور عرفیہ عام میں ”چہرہ“ کہلاتی ہے۔ اس دور میں غزل، قصیدہ اور مثنوی کی طرح مرثیے کو عروج حاصل نہیں ہوا لیکن میر و سودا نے آنے والے دور کے مرثیہ گوہوں کے لیے راستہ صاف گھر دیا، جس پر چل کر الیس و دیر نے مرثیے کو ویسے ہی عروج پر پہنچایا جیسے میر نے غزل کو، سودا نے قصیدے کو اور میر حسن نے مثنوی کو پہنچایا تھا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ میر حسن کے کلیات میں کوئی مرثیہ نہیں ہے اور جعفر علی حسرت کے ہاں صرف ایک مرثیہ (مسدس) ملتا ہے۔

اس دور میں دوسری اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی ہوئی۔ رباعی، قطعہ، شہر آشوب اور واسوخت بھی لکھے گئے۔ قطعات غزلوں میں بھی ملتے

ہیں اور الگ بھی ۔ اس دور میں قطعے کی طرف خاصی رجحان ملتا ہے ۔ سودا کے ہاں غزلوں میں کثرت سے قطععات ملتے ہیں ۔ میر کے ہاں بھی قطعہ بند غزلوں کی خاصی تعداد ہے ۔ قائم کے کلیات میں قطعہ بند غزلوں کے علاوہ ۲۵ قطععات اور بھی ہیں ۔ قطعہ بند غزلوں دواصل بغیر عنوان کی قطعیں ہیں جن میں ایک خیال یا احساس کو پھیلا کر بیان کیا گیا ہے ۔ قطعے ، رباعی کی طرح ، چار مصرعوں کی ہیئت میں بھی لکھے گئے ہیں اور رباعی کی مخصوص جہوں میں نہ ہونے کی وجہ ہی سے انہیں قطعے کا نام دیا گیا ہے ۔ اسی طرح صنف رباعی میں بھی کم و بیش اس دور کے سب شاعروں نے طبع آزمائی کی ہے ۔ رباعی میں اخلاق ، صوفیانہ ، ہجویہ ، عبرت و بے ثباتی دہر کے مضامین کے علاوہ شاعروں نے اپنی ذات اور اپنے تصور شاعری کے بارے میں بھی اپنے مخصوص نقطہ نظر کا اظہار کیا ہے ۔ میر حسن اور جعفر علی حسرت اس دور کے دو ایسے شاعر ہیں جنہوں نے باقاعدہ ردیف وار دیوان رباعیات بھی ترتیب دیے ۔ میر حسن نے دیوان رباعیات کے علاوہ ”در تعریف اہل حرفہ و پسران اہل حرفہ“ کے بارے میں بھی الگ سے رباعیاں لکھی ہیں جو فارسی روایت کے مطابق شہر آشوب کہلاتی تھیں ۔ ”ابدا میں شہر آشوب ایسے قطعوں اور رباعیات کا مجموعہ ہوتی تھیں جن میں مختلف طبقوں اور پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں کے حسن و جمال اور ان کی دلکش اداؤں کا بیان ہوتا تھا“۔ وقتہ وقتہ شہر آشوب ایک الگ صنف بن گئی لیکن مختلف طبقوں اور پیشوں کے لڑکوں کی تعریف میں قطععات و رباعیات کا رواج پھر بھی باقی رہا ۔ میر حسن کے کلیات میں یہ رباعیات فارسی روایت کی اسی پیروی میں لکھی گئی ہیں ۔ یہی صورت حسرت کے کلیات میں نظر آتی ہے ۔ ”فصل در شہر آشوب“ میں حسرت نے مختلف پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں اور عورتوں کے بارے میں ۶۷ رباعیاں لکھی ہیں ۔ حسرت نے اپنے دیوان رباعیات میں ہر رباعی پر عنوان بھی قائم کیے ہیں مثلاً در توحید ، در مناجات ، در لغت ، در ذکر عشق ، در ذکر معشوق ، در ذکر دیوان خود ، در ذکر مرشد وغیرہ ۔ اس کے بعد دیوان کو پانچ فصلوں میں تقسیم کیا ہے ”فصل در ذکر سرائے معشوق ، فصل در عبود معشوق ، فصل در صنائع بدائع ، فصل در شہر آشوب ، فصل در ہجویات“ اور ہر فصل کے تحت ہر رباعی پر عنوان بھی دیا ہے ۔ ”فصل در صنائع بدائع“ میں شاید ہی کوئی صنعت ایسی ہو جو حسرت نے استعمال نہ کی ہو ۔ ان رباعیوں سے حسرت کی استادانہ قدرت اور فن شاعری پر گہری نظر کا پتا چلتا ہے ۔ اس دور کے شاعروں نے رباعی

گو طرح طرح سے استعمال کر کے اردو شاعری میں اس صنف کی اہمیت ہمیشہ ہمیشہ کے لیے قائم کر دی۔

انھارویں صدی کے بُر آشوب دور میں کئی ”شہر آشوب“ بھی لکھے گئے۔ اردو میں شہر آشوب اس نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی حادثے کے بعد شہر کی بربادی، سیاسی، معاشی و معاشرتی ابتری، مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کی تباہ حالی سے پیدا ہونے والی صورت کو ہجویہ و طنزیہ انداز میں بیان کیا گیا ہو اور جس کے پڑھنے سے مجموعی ناثر نوحے اور عبرت کا پیدا ہو۔ شہر آشوب قصیدے، مثنوی، غمّس، مہدّس، رباعی، قطعے کسی بھی بیٹ میں لکھا جا سکتا ہے۔ اردو میں شہر آشوب کی روایت فارسی سے آئی اور فارسی میں یہ روایت ترکی سے آئی^۱۔ مسعود سعد سلمان کے دیوان میں بھی ایک شہر آشوب ملتا ہے جو ۹۲ فارسی قطعات پر مشتمل ہے جن میں مختلف پیشوں کے لڑکوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ اکبر کے عہد حکومت میں یوسف علی حسینی جرجانی نے ”صفت الانصاف“ کے نام سے ایسی ہی سو رباعیوں کا ایک مجموعہ تصنیف کیا۔ شاہجہانی دور میں ہشتی نامی ایک شاعر نے ”آشوب نامہ“ ہندوستان کے نام سے ایک مثنوی لکھی جس میں ۶۷، ۶۸ اور ۶۹ میں ہونے والے واقعات کو موضوع سخن بنایا ہے۔ اس میں مختلف طبقوں کی بد حالی، مجلسی اختلال، پیشوں اور صنعتوں کی تباہی اور بے روزگاری کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ اردو شہر آشوب کی روایت نے شاید اسی مثنوی سے اپنا چراغ روشن کیا ہے^۲۔ میر جعفر زلی، عہد شاہر ناجی اور شاہ حاتم کے شہر آشوبوں کا ذکر ہم پہلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ اس دور میں جن شعرا نے شہر آشوب لکھے ان میں شاہ حاتم کے علاوہ میر، سودا، قائم اور جعفر علی حسرت کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان شہر آشوبوں میں معاشرتی، معاشی و سیاسی صورت حال کو بیان کر کے بتایا گیا ہے کہ بادشاہوں میں عدل و انصاف نہیں۔ قاضی، مفتی اور اہل کار رشوت خور اور چور ہو گئے ہیں۔ رزائلوں کا دماغ آسمان پر ہے اور امیر زادے بد حال ہیں۔ مسخرے مصاحب بن گئے ہیں اور گنجی کی وجہ سے بھڑووں کا وقار قائم ہو گیا ہے۔ سپاہی نوکری کرتا ہے تو اسے تنخواہ نہیں ملتی اور اسے گھوڑے کے چارے دانے کی خاطر سپر ہنپے کے ہاں گروی رکھنی پڑتی ہے۔ قاضی کی مسجد میں گدھے بندھے ہوئے ہیں اور ذکرِ صلوة اور اذان کے بجائے گدھے رینگتے ہیں۔ سوداگری تباہ حال ہے۔ شاعر جو مستثنیٰ الاحوال تھے، رحیم بیگم میں نظم ”خان کی شہر من کر قطعہ“ قاریز ولادت لکھنے کی لکر میں رہتے ہیں۔

مرشد اپنے مریدوں سے پوچھتے ہیں کہ آج عرس کہاں ہے تاکہ دالِ نخود و قلیہ و نان الہیں مل سکے۔ بائیس سوویں کے بادشاہ کا یہ حال ہے کہ اس کے تصرف میں فوج داری گول بھی نہیں رہی۔ مفسد قوی اور امیر ضعیف ہو گئے ہیں۔ دانا امیر خانہ نشین ہو گئے ہیں۔ ان سے جو ملنے آتا ہے وہ ذکر سلطنت سے منہ موڑ لیتے ہیں۔ فوج کا یہ حال ہے کہ لڑائی کے نام سے پیشاب غطا ہوتا ہے۔ ہندے نائی سے سر مٹاتے ڈرتے ہیں۔ بھوک سے غامدیانِ محل اور درباریوں کے منہ ، بوڑھی پنہنی کے گل کی طرح پھک کر رہ گئے ہیں۔ ہسے کی یہ قلت ہے کہ نوکروں کو اب یہ بھی یاد نہیں رہا کہ اس زمانے میں وہ چیٹا بتا ہے یا گول۔ گنوں میں اب ڈول کے بجائے لاشیں بڑی ہیں۔ نجیب زادیاں برقع پہنے گلاب کے بھول سا چہرہ گود میں لیے ہر آنے جانے والے سے خاک پاک کی تسبیح دینے کے بجائے بھیک مانگ رہی ہیں۔ اگر ادب اپنے دور اور زندگی کا آئینہ ہے تو اس دور میں لکھے جانے والے شہر آشوب اس دور کا آئینہ ہیں۔ سودا نے اپنے شہر آشوب میں حاتم کے شہر آشوب کی روایت کو آگے بڑھایا ہے لیکن ساتھ ساتھ اپنی خلافتِ قوت سے اس روایت کو ایسا نکھار بھی دیا ہے کہ سودا اور شہر آشوب ہم رشتہ ہو گئے ہیں۔ میر نے بھی ”غرض در حال لشکر“ میں اسی قسم کے موضوع کو بیان کیا ہے لیکن یہ شہر آشوب سودا یا حاتم کے شہر آشوب کو نہیں پہنچتا۔ قائم نے اپنے شہر آشوب میں ”معرکہ“ سکرٹال اور اس سے پیدا ہونے والی بربادی کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ مرہٹوں نے شاہ عالم ثانی کو سالہ لے کر خاہلہ خاں پر حملہ کر کے روہیل کھنڈ میں وہ تباہی بچائی تھی کہ لوگ نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کو بھول گئے تھے۔ قائم نے ۱۷۵۰ ہندوں کے اس غصے میں ، اپنے معاشرے کی تباہی و بربادی کا درد ناک نقشہ کھینچا ہے اور شاہ عالم ثانی کو بھڑوا ، غیث ، لچا اور ظلمِ شیطان تک کہا ہے۔ اس شہر آشوب میں قائم نے شدید غم و غصے اور کرب کا اظہار کیا ہے۔ یہی صورتِ جعفر علی حسرت کے شہر آشوب ”غرض در احوال شاہ جہاں آباد“ میں ملتی ہے جس میں احمد شاہ ابدالی کے حملے اور محلِ عام کے بعد دہلی کی تباہی کی تصویر اتاری ہے۔ شاہ کمال نے اپنے طویل شہر آشوب میں آصف الدولہ کے فوراً بعد کے حالاتِ اودہ کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور لکھا ہے کہ ”فرنگیوں کی کثرت سے یہ شہر اور یہ ملک فرنگستان بن گیا ہے۔ اب لوہ کی شہنائی کے بجائے فرنگیوں کی ٹم ٹم جیتی ہے۔ محل سراؤں میں گوروں کا چہرہ ہے اور اب شاہِ وزیر کے بجائے فرنگی غنار ہو گئے ہیں ، جس کے نتیجے میں ہر

چیز تباہ ہو گئی ہے ۔ ان سب شہر آشوبوں کے موضوع ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں ۔ ان میں موضوعات اور صورت حال کا بیان ، طرز ادا کے فرق کے باوجود ، ایک سا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سارے برعظیم میں سیاسی ، معاشرتی و معاشی حالات یکساں طور پر خراب تھے ۔ سودا نے اس تباہی کا ذمہ دار بادشاہوں اور اسرا کی نالایقی ، ان کی بے دستوری اور خود غرضیوں کو ٹھہرایا ہے ۔ جعفر علی حسرت نے اسے معاشرے کے اپنے اعمال کا نتیجہ بتایا ہے اور شاہ کمال نے نا اہلوں اور نمک حراموں کے اقتدار کو اس کا ذمہ دار ٹھہرایا ہے ۔ اس دور میں شہر آشوبوں کی مقبولیت کا سبب یہ تھا کہ معاشرہ اپنی بربادی کے بیان کو اپنے تخیل کی آنکھ سے دیکھنے اور اس کے اسباب جاننے کا خواہش مند تھا ۔ جسے عبرت ، نصیحت اور فتنہ و بے ثباتی کے موضوعات اس دور میں مقبول تھے اسی طرح شہر آشوبوں میں اپنی بربادی کی داستان پر آنسو چا کر معاشرہ اپنے غم کو ہلکا کر رہا تھا ۔ شہر آشوب اس دور میں علم و ادب میں غرق معاشرے کا گیتھارسس کر رہے تھے ۔ اس دور کے شہر آشوبوں میں یہ خصوصیت یکساں طور پر ملتی ہے کہ حالات زمانہ کے واقعاتی بیان کے باوجود شاعرانہ تخیل اور انداز بیان نے تخلیقی سطح کو برقرار رکھا ہے ۔ ان شہر آشوبوں میں شاہ حاتم ، سودا ، حسرت اور کمال کے شہر آشوب حساس انسان کے جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ شاہ حاتم کے شہر آشوب کا اثر سودا کے شہر آشوب پر بڑا ہے اور سودا کے شہر آشوب کا اثر نہ صرف اس دور میں لکھے جانے والے دوسرے شہر آشوبوں پر بلکہ مصحفی ، جرأت ، راسخ اور ظہیر اکبر آبادی کے شہر آشوبوں پر بھی بڑا ہے ۔ اس صنفِ سخن میں سودا سب سے زیادہ کامیاب ہیں ۔

اس دور میں "واسوخت" نے بھی مقبولیت حاصل کی ۔ واسوخت اس نظم کو کہتے ہیں جس میں شاعر اپنے محبوب کی بے وفائیوں سے تنگ آ کر نہ صرف اسے جلی گئی سناٹا ہے بلکہ اسے چھوڑ کر کسی اور سے دل لگانے کا اظہار بھی کرتا ہے ۔ واسوخت معاہدہ بندی ہی کی ایک صورت ہے ۔ سودا نے وحشی بزدی کے ترکیب بند کا ایک شعر اپنے ترکیب بند میں ، جسے کلیات سودا میں واسوخت کا نام دیا گیا ہے ، استعمال کیا ہے جس سے معلوم ہوا کہ اس قسم کی شاعری کا بھی فارسی روایت سے تعلق ہے اور سودا نے وحشی بزدی ہی کے موضوع کو اپنے انداز میں پرتا ہے ۔ لیکن یہ بات ابھی تک تخلیقی طلب ہے کہ واسوخت کی اصطلاح ایران میں وضع ہوئی یا برعظیم میں ، اور کیا وحشی بزدی کا

وہ ترکیب بند، جو فارسی کا پہلا واسوخت کہا جاتا ہے، دیوان وحشی کے قدیم نسخوں میں واسوخت کے نام سے درج ہے یا یہ عنوان بند کا اضافہ ہے۔ خان آرزو نے اپنی لغت ”چراغ ہدایت“ میں واسوخت کی اصطلاح تو نہیں دی ہے لیکن واسوخت کے معنی ”اعراض و روگرداہن“ دے ہیں۔ نجم الغنی خان نے لکھا ہے کہ ”واسوخت یزاری کو کہتے ہیں اور اس نظم کا نام ہے جس میں معشوق سے یزاری اور عاشق کے لیے بے پروائی کا مضمون اور دوسرے معشوق سے دل لگانے کی چہر، کہ اس کو جلی گئی کہتے ہیں، لکھیں۔“ ۵ غزل میں محبوب سے باتیں کی جاتی ہیں اور اس کے حسن و ادا کی تعریف کو کے جذبات حسن و عشق کا اظہار کیا جاتا ہے۔ واسوخت غزل سے اسی طرح متضاد ہے جیسے ہجو ممدہ قصیدے سے۔ واسوخت میں اظہار عشق کے بجائے محبوب سے یزاری کا اظہار کیا جاتا ہے اور دوسرے سے دل لگانے کی دھونس دی جاتی ہے تاکہ محبوب بے وفائی سے باز آ جائے اور عاشق کی طرف متوجہ ہو جائے۔ مظہر جانجالیان کے فارسی دیوان میں بھی ایک واسوخت ملتا ہے۔ سودا سے پہلے آبرو (م ۱۰۳۶/۸۱۳۶۷) نے ”جوش و غرور“ کے عنوان سے جو ترکیب بند لکھا ہے وہ بھی واسوخت ہے۔ شاہ حاتم کے دیوان قدیم میں ایک ترکیب بند ”سوز و گداز“ کے عنوان سے ملتا ہے جو ۱۱۲۹/۲۷ - ۱۷۶۶ء کی تصنیف ہے اور اس میں بھی بہت و موضوع وہی ہے جو آبرو، سودا اور وحشی یزدی کے ہاں ملتا ہے۔ دیوان لایان کا ترکیب بند بھی موضوع کے اعتبار سے واسوخت ہے۔ میر کے کلیات میں چار واسوخت ملتے ہیں جو ممدس کی بہت میں ہیں لیکن موضوع وہی ہے۔ قائم چاند پوری کے ہاں بھی ایک واسوخت ملتا ہے جو میر کی طرح ممدس کی بہت میں ہے۔ کلیات میر حسن میں بھی ۱۹ بند کا ایک ترکیب بند ملتا ہے جو واسوخت ہے۔ آبرو، حاتم، سودا اور یزدی کے واسوختوں کے برخلاف اس کا ہر بند چھ مصرعوں کے بجائے آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہے۔ دیوان بیان میں بھی ایک واسوخت ہے جس کا ہر بند چھ یا آٹھ مصرعوں کے بجائے دس مصرعوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کا آخری شعر فارسی میں ہے۔ کلیات جعفر علی حسرت میں بھی دو واسوخت ملتے ہیں۔ ایک غنم جس کا عنوان ”در شکوہ و شکایت“ ہے اور دوسرے کا عنوان ”وا سوز“ ہے جس کا ہر بند آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کا آخری شعر فارسی میں ہے۔ حسرت نے اپنے واسوخت کو ”وا سوز“ کا نام دیا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں اس نوع کی نظموں کا نام واسوخت رائج نہیں ہوا تھا۔ ہر شاہ

ترکیب بند یا سلسل و سلسل میں نظم لکھ کر اس کا کوئی عنوان قائم کر دیتا تھا یا پھر اس پر سلسل، ترکیب بند لکھ دیتا تھا۔ آبرو نے اپنی ایسی نظم کا عنوان ”بیوش و خروش“۔ حاتم نے ”سوز و گداز“ اور حسرت نے ”در شکوہ و شکایت“ رکھا ہے جب کہ میر حسن نے ترکیب بند اور قائم نے سلسل لکھا ہے۔ حسرت پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اپنے واسوخت کو ”وا سوز“ کا نام دیا ہے اور بعد کے دور میں یہ ”سوز“ و ”سوخت“ ہو گیا۔ اس دور میں محبوب اسرد تھا یا طوائف تھی اور دونوں کا پرچائی و بے وقتا ہونا ایک عام بات تھی۔ اس دور میں واسوخت کی مقبویات اور بعد کے دور میں اس کے عام رواج کا ایک بنیادی سبب یہ بھی تھا۔

”عشق“ اس دور کا بنیادی رویہ ہے۔ یہ دور اپنے ظاہر و باطن کا اظہار اسی حوالے سے کرتا ہے۔ ظاہر کے اظہار کو عشق مجازی اور باطن کے اظہار کو عشق حقیقی کا نام دیتا ہے، لیکن دونوں کے اظہار کے لیے علامات و اشارات ایک سے استعمال کرتا ہے۔ اسی لیے مجاز و حقیقت ایک ہی پیرائے میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔ جن علامات کے ذریعے درد نے اپنے تجربات و ولادت کا اظہار کیا ہے انہی علامات کے ذریعے میر اور سودا نے اپنے تجربات کا اظہار کیا ہے۔ جام و می، ساقی و می خالہ، رلد خراباتی، پیر مغان، بت و بت خالہ، دیر و حرم، مسجد و کلیسا، تیغ و سنبل، گل و بلبل، چار و خزان، عدو و رقیب، شمع و پروانہ، شاہ و گدا، زلف و گیسو، محرمہ و ادا، تسبیح و زلزار، زاہد و کافر، قاتل و صیاد، رہزن و راہبا، گشتی، سفینہ، بحر، موج و حباب، لعلخدا و گرداب، ساز و رقص، فراق و وصال وغیرہ اس دور کی بنیادی علامات ہیں۔ ان علامات میں مفہوم کی اتنی تہیں ہیں اور یہ علامتیں فارسی و اردو شاعری میں اتنی عام ہیں کہ غزل کی شاعری یورپے ابلاغ کے ساتھ اشاروں کی شاعری بن گئی ہے۔ ان علامات سے احساس و معنی کی اتنی شعلیں نکلتی ہیں کہ ہر شخص اپنی بساط کے مطابق ان سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ ہر دور ان علامات کے معنی اپنے زمانے کے پس منظر میں سمجھتا ہے، اسی لیے جوہر فلک، صیاد و قس، تاصح و محاسب اور زاہد و کافر وغیرہ کے معنی ہر دور میں بدلتے رہے ہیں۔ یہ ساری علامات ”عشق“ کی تابع ہیں اور ساری بات، سارے تجربات انہیں کے ذریعے بیان کیے جاتے ہیں۔ یہ دور عشق کے حوالے سے انسان، کائنات اور خدا کے رشتوں کو سمجھتا ہے۔ قرآن کے مطابق اللہ وودود (عاشق، چاہنے والا) ہے۔ انجیل کے مطابق خدا عشق ہے۔ جی عشق ساری کائنات پر حاوی ہے :

ع۔ اک عشق بدر رہا ہے تمام آسمان میں
(میر) عشق زندگی کا آہنگ اور نظامِ عالم کا ناظم ہے :

گیا حقیقت گہوں کہ گیا ہے عشق

حق شناسوں کا ، ہاں خدا ہے عشق (میر)

میر کے نزدیک عشق ہی خالق ، خلق اور باعثِ ایمانِ خلق ہے جس پر انہوں نے اپنی مثنویوں 'شعلہ' 'شوق' ، 'دربائے عشق' اور 'معاملاتِ عشق' کے آغاز میں روشنی ڈالی ہے ۔ سراپا آرزو ہونے سے انسان اعلیٰ مقصد سے ہٹ جاتا ہے ۔ دل لے مدعا کے معنی ہیں کہ تمام خواہشات گلو ترک کر کے ایک اعلیٰ مقصد پر ماری توجہ مرکوز کر دی جائے اور اسی کا حصول مقصدِ حیات بن جائے :

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم گلو

وگرنہ ہم خدا تھے گر دل لے مدعا ہوتے (میر)

روایت کی رو سے یہ بہت بڑا انسانی اور اللہ ہی لفظ نظر ہے ۔ میر کے نزدیک عشق کا یہی وہ تصور تھا جو اس معاشرے کے انسان میں نئی زندگی کی روح بھونک سکتا تھا ۔ میر کے دور میں کسی مقصد کے لیے جان دینا ایک عجوبہ بات تھی ۔ میر نے موت کے روایتی تصور کو ، جو مجاہدانہ تصور ہے ، اپنے تصورِ عشق میں شامل کر کے اپنی شاعری کے ذریعے واضح کیا اور موت کو زندگی سے ہم رشتہ کر کے ایک نیا تسلسل پیدا کیا ۔ میر کی مثنویوں کے سارے کردار عشق کے اعلیٰ مقصد کے لیے ایسے جان دے دینے ہیں گویا یہ بھی زندگی کا ایک تسلسل ہے ، اور وصلِ محبوب کے لیے ، جو اعلیٰ مقصد کا اشارہ ہے ، اس منزل کو سر کرنا ضروری ہے ۔ یہی وہ تصورِ عشق ہے جو اقبال کی شاعری میں نئی قوت کے ساتھ ابھرتا ہے ۔ میر نے اس تصورِ عشق کو ، اپنی شاعری کے ذریعے ، انسانی تمیل کا حصہ بنا کر جذبات و عملِ سطح پر عسومات کی شکل دے دی ۔ میر درد کے ہاں بھی عشق ہی سے نظامِ کائنات قائم ہے ۔ عشق ہی انسان کو علویت کے درجے پر فائز کرتا ہے ۔ عشق ہی ماری انسانی عتوں کا طہیب ہے جس کے سامنے عقل عاجز ہے اسی لیے حقیقتِ مطلق کا ادراک عقل کے ذریعے نہیں ہو سکتا ۔ یہ کام عشق ہی کے ذریعے انجام پا سکتا ہے ۔ میر درد کے ہاں عشقِ مجازی مرشد سے محبت کا نام ہے اور یہی عشقِ مجازی اسے مطلوب حقیقی تک پہنچا دیتا ہے ۔ یہی وہ تصورِ عشق ہے جو اپنی العری کے ہاں ملتا ہے جہاں سارے تصورات ، ماری کائناتِ عشق کے دائرے میں سمٹ آتے ہیں ۔ جب ابن العربی

کہتے ہیں ”میرا دل پر ایک صورت کا مسکن بن گیا ہے۔ یہ غزالوں کے لیے ایک چراگاہ ہے اور عیسائی راہروں کے لیے خالقانہ اور بت پرستوں کے لیے مندر اور حاجیوں کے لیے کعبہ اور الواح تورات اور کتاب القرآن، میں مذہب عشق کا پیرو ہوں اور اسی سمت چلتا ہوں جہر اس کا کارواں مجھے لے جائے کیونکہ میں میرا دین ہے اور یہی میرا ایمان ہے“ تو وہ اسی تصور عشق کو بیان کرتے ہیں۔ یہی وہ عشق ہے جو منصور حلاج کو انا الحق تک لے جاتا ہے۔ میر کی ”کشمکش“ کا ماحصل یہی ہیں ہے کہ اعلیٰ ترین زندگی کو عام ترین زندگی سے ہم آہنگ بنایا جائے۔ اس اعلیٰ ترین زندگی کا نام ان کے ہاں عشق ہے۔ وہ عشق کو دنیا کے معمولات سے الگ نہیں رکھتا چاہئے بلکہ اس میں سمو دیتے ہیں۔ اسی تصور عشق کے ساتھ اس دور میں حقیقی و مجازی سطح پر وہ تمام تجربے بیان میں آئے ہیں جو جسم و روح دونوں سے تعلق رکھتے ہیں۔

اس دور میں، عشق کی علوی سطح کے ساتھ ساتھ، انسانی عشق کی عام سطح بھی چت واضح ہے۔ اس معاشرے میں عورت پردے میں رہتی تھی اور عورت مرد کو ایک دوسرے سے ملنے جلنے کے مواقع حاصل نہیں تھے اسی لیے اس دور کا عاشق ہجر زدہ ہے۔ ہجر کی لیے وصل کی کیفیت پر حاوی ہے۔ اس دور کے عاشق اور آج کے عاشق میں فرق یہ ہے کہ آج کا عاشق اپنی محبوبہ سے ملتا اور کلر یا اسکوٹو پر اس کے ساتھ بھرتا ہے۔ دونوں ہاتھ میں ہاتھ ڈالنے باغ کی سیر کرتے ہیں، ساتھ سفر کرتے ہیں، ایک دوسرے سے لگ کر بیٹھتے ہیں، ایک دوسرے کے ساتھ سنا دیکھتے ہیں اور ہونٹوں میں کھانا کھاتے ہیں۔ اس ملنے جلنے سے عشق میں ہجر کے پیمانے وصل کی سرشاری پیدا ہوتی ہے۔ آج کا عاشق اپنے محبوب سے براہ راست مخاطب ہے۔ میر و سودا کے دور کا عاشق اپنے محبوب سے براہ راست مخاطب نہیں تھا بلکہ اپنی بات اشاروں گھایوں میں محبوب تک پہنچاتا تھا۔ اردو غزل کا انداز خود کلامی الہی معاشرتی پابندیوں کا نتیجہ ہے۔ لیکن جب کبھی اسے محبوب سے ملنے کے مواقع میسر آ جاتے تو وہ اسی طرح ملتا جس طرح آج کا عاشق ملتا ہے۔ میر حسن کی مثنوی ”سحر الیاس“ میں بے نظیر ”کل کے گھوڑے“ پر میر گھڑتا جب ہر منیر کے خانہ باغ میں اُترتا ہے تو ملاقات پر وہی کچھ ہوتا ہے جو آج کے عاشق و محبوب کے درمیان ہوتا ہے۔ میر کی مثنوی ”معمالات عشق“ میں یا میر اثر کی مثنوی ”انوار و خیال“ میں جب عاشق و معشوق ایک دوسرے سے ملنے ہیں تو دہائے بھی میں صورت سامنے آتی ہے۔ صرف معاشرتی رواج اور پردے کی

ہابندیوں نے وہ صورتِ فراق پیدا کر دی تھی جو ہمیں اس دور کی شاعری میں عام طور پر نظر آتی ہے ۔

اسرد ہوسنی اور طوائف سے عشق کی روایت بھی پورے اور مرد عورت کو الگ الگ رکھنے کے رواج سے پیدا ہوئی تھی ۔ چار دیواری میں رہنے والی عورت سے عشق گھر یا اس کے وصل سے سرشار ہونا ایک ایسی ناقابلِ برداشت بات تھی کہ سارا معاشرہ اٹھ کھڑا ہوتا تھا ۔ ایک ہارتواب شجاع الدولہ نے نانگوں کے سردار راجہ ہمت چاند کی معرفت ایک گھتری عورت کو حاصل کر لیا تو بارہ ہزار گھتری لنگے ہاؤں لنگے سر احتجاج کرتے دیوان رام نرائن کے ساتھ پہنچ گئے ۔ فتح روہیل گھٹ کے بعد شجاع الدولہ نے حافظ رحمت خان کی اٹھارہ سالہ لڑکی کو بلوایا تو اس نے ہنگام وصل پیش قبض جائے مخصوص کے پاس ایسا مارا کہ وہ اس زخم سے جان بر لہ ہو سکا ۔ شجاع الدولہ ساری عمر طوائفوں سے دل بہلاتا رہا اور کسی نے کوئی اعتراض نہیں کیا ، لیکن جب پورہ نشینوں پر نظر کی تو معاشرے نے اسے برداشت نہیں کیا ۔ اسی معاشرتی رواج کے باعث طوائف نے اس دور میں ایک تہذیبی ادارے کی شکل اختیار کر لی تھی ۔ یہ صورت حسین لڑکوں کے ساتھ تھی ۔ مرزا علی لطف نے تباہی کے ذہل میں لکھا ہے کہ ”ہندو مسلمان ہر کلی کوچے میں ایک نگہ بر اس کے لاکھ جان سے ذہن و دل لٹو کرتے تھے اور ہرے کے ہرے عاشقانِ جالباز کے ہاد میں اس لمبہ جان بخشی مسیحا دم کے مرتے تھے ۔“ ۱۰۴ ہد ہار حزین کسی جوانِ رعنا پر عاشق ہو گئے اور اسی کشمکشِ عشق میں جان دے دی ۔ ۱۰۵ یہی صورت آفتاب رائے رسوا کے ساتھ پیش آتی جس کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں ۔ اسی لیے اس دور کا محبوب ہرجائی ہے :

(نفاں) ظالم ہے ، جنگ جو ہے ، کافر ہے ، سنگ دل ہے

اور اسی روپ میں اس دور کی شاعری میں نظر آتا ہے :

بچھے اس کے جو لگا اتنا ہمارے ہے حسرت

ساتھ آیا ہے ترے وہ بت ہرجائی کیا

(حسرت عظیم آبادی)

ہرگز میرا وحشی نہ ہوا رام کسی کا

(نفاں) وہ صبح کو ہے ہمارا ، شام کسی کا

لہ سن سکوں کہ کبھی یاں کبھی ہو غیر کے گھر

چاہ رہو تو چاہ ہی رہو وہی تو ویسے (جعفر علی حسرت)

جنر علی حسرت کے یہ تین شعر اور دیکھئے جن سے اس دور کے عاشق و محبوب کے رویوں کا فرق سامنے آتا ہے :

قتہ و مسائل و آشوبِ جہان یعنی تم
 غلام و مشوہ گر و آفتِ جہان یعنی تم
 خستہ و زار و دل انگاز و حزین یعنی ہم
 گل رخ و ہم لب و غنچہ دہان یعنی تم
 غوار و آوارہ و بے چارہ غمیب یعنی ہم
 شوخ و طنناز و ہم کارِ زصاب یعنی تم

محرض کہ عشق کے حوالے ہی سے یہ معاشرہ انسانی و ماورائے انسانی ، جہانی اور روحانی رشتوں کو دیکھتا اور سمجھتا تھا ۔

الہاویں صدی اردو شاعری کی غیر معمولی ترقی کی صدی ہے اور میر و سودا کا دور اس کا ایک نقطہ عروج ہے ۔ اردو شاعری کے اس دور کے بارے میں عام طور پر یہ سوال کیا جاتا ہے کہ کیا اردو شاعری کے عروج کا تعلق سیاسی زوال سے ہے یا پھر شاعری کا عروج سیاسی زوال کے دور میں ہوتا ہے ؟ اگر غور سے دیکھا جائے تو اس عروج کا تعلق سیاسی زوال سے نہیں بلکہ سیاسی زوال کے ساتھ فارسی زبان کے اثر و نفوذ کے کم سے کم ہونے اور اس صدی کے آخر تک اس کے خاتمے سے ہے ۔ اس دور زوال میں وہ ہند ، جو فارسی زبان نے اردو زبان کے دریا پر باندھ رکھا تھا ، ٹوٹ گیا ۔ اس ہند کے ٹوٹنے ہی سوکھی ، سیاسی زرخیز زمین سرسبز و شاداب ہو گئی اور ادب کا رشتہ براہ راست عام آدمی سے قائم ہو گیا ۔ اسی کے ساتھ وہ دی ہوئی تخلیقی قوتیں بروئے کار آ گئیں جو اب تک بے استعمال پڑی تھیں ۔ یہی عمل اطالوی شاعر دانٹے کے دور میں ہوا تھا جب اس نے اپنی شہرۂ آفاق تصنیف ”طرد“ ”خداوندی“ لاطینی زبان کی بجائے ، جو فارسی کی طرح محدود و مخصوص طبقے کی زبان تھی ، اطالوی زبان میں لکھی ۔ میر اثر نے جب اپنی مثنوی ”غواب و خیال“ لکھی تو ان کی بات دیکھتے ہی دیکھتے ہر طبقے میں پہنچ گئی اور اس کی وجہ یہی تھی کہ یہ مثنوی فارسی کے بجائے ریختہ (اردو) میں لکھی گئی تھی ۔ میر اثر نے اسی بات کا اظہار ”ان اشعار میں کیا ہے :

ایک تو ریختہ ہے سہل زبان
 دوسرے جب کہ ہو بہ شوخی بیان

بسکہ سمجھتی ہیں اس کو سارے عوام
جن کو نے لفظ ہے ، نے نثر ہے کلام

فارسی کے مستند اقتدار سے بڑھتے ہی اردو شاعروں کو بھی وہی مقام مل گیا اور دربار سرکار ، امراء و نوابین کی ویسی ہی سرپرستی حاصل ہو گئی جیسی اب تک صرف فارسی گوئیوں کو حاصل تھی ۔ میر اپنی اردو شاعری ہی کی وجہ سے رعایت خان اور راجہ ناگروہل کے مقرب اور آصف الدولہ کے دربار سے وابستہ ہوئے تھے ۔ سودا بھی مہربان خان رند ، شجاع الدولہ اور آصف الدولہ سے اردو شاعر کی حیثیت ہی سے منسلک تھے ۔ میر سوڑ بھی مہربان خان رند اور آصف الدولہ کے دربار سے اسی حیثیت سے وابستہ تھے ۔ میر حسن شاعری کے تعلق میں سے سالار جنگ اور ان کے بیٹے کے متوسل ہوئے ۔ یہ صرف چند مثالیں ہیں دروہ اس دور کے سب قابل ذکر شاعر کسی نہ کسی چھوٹے یا بڑے دربار سے وابستہ تھے اور یہ دربار عظیم آباد ، مرشد آباد ، دکن ، روہیل کھنڈ ، اودھ ، کرنالٹک وغیرہ میں اردو شاعروں کی سرپرستی کر رہے تھے ۔ نواب و امراء کے ہاں صیفہ شاعری الگ قائم تھا ۔ مرزا احسن علی احسن کے ذکر میں مصحفی نے لکھا ہے کہ ”نواب وزیر مرحوم کی سرکار میں صیفہ شاعری میں عزت و امتیاز رکھتے تھے“ ۱۲۴۔ جعفر علی حسرت کے بارے میں لکھا ہے کہ ”اب تک پیشہ شاعری ذریعہ“ معاش رہی ہے ۔ آخر آخر کچھ عرصہ صاحب عالم مرزا جہاندار شاہ کی سرکار میں بھی عزت و امتیاز رکھتے تھے ۔ ۱۲۵۔ شیخ ولی اللہ صاحب کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”چند سال سے مرشد زادہ آفاق مرزا محمد سلیمان شکوہ بہادر کے حضور میں امتیاز رکھتے ہیں“ ۱۲۶۔ اس طرح اس دور میں اردو شاعری بھی فارسی کی طرح ذریعہ معاش بن گئی تھی ۔ عوام ، جو اب تک لفظ شاعری سے محروم تھے ، اردو شاعری میں گہری دلچسپی لے رہے تھے ۔ نتیجے کے طور پر اردو شاعری کا چرچا عام ہو گیا اور عوام خود بھی شاعری کرتے لگے ۔ اٹھارویں صدی میں لکھے جانے والے تذکرے دیکھتے تو مشاعروں کے عام رواج کا پتا چلتا ہے ۔ بدلتی میر کے ہاں ہر مہینے کی پندرہویں تاریخ کو مشاعرہ ہوتا تھا ۔ ۱۵۱۔ مرزا جوان بخت جہاندار شاہ کے ہاں مہینے میں دو مرتبہ مشاعرہ ہوتا تھا ۔ ۱۶۔ ”دستور القصائد“ سے پتا چلتا ہے کہ مرزا حاجی ، مولوی عبد اللہ اور سید مہر اللہ خان غبور کے ہاں پابندی سے مشاعرے ہوتے تھے ۔ ۱۷۔ نواب محمد یار خان بہادر ، مرزا میڈو ، فرزند نواب شجاع الدولہ کے ہاں بزم مشاعرہ قائم تھی ۔ مرزا سلیمان شکوہ کے ہاں لکھنؤ میں مدت تک مشاعرے ہوتے رہے ۔ ۱۸۔

اُردو شاعری کے عام رواج کی وجہ سے سیاسی زوال نہیں بلکہ لبرل فارسی سے زبان تھی۔ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ”راجا سے ہر جا تک شوقِ شعر میں ڈوبا ہوا تھا۔ مرد، عورت، عاسی و عالم، مسلمان ہندو بلکہ فرنگی زادوں تک میں یہ ذوقِ سرایت گزر گیا تھا۔ سلاطین، عالی، امراء و علماء، سپاہ و اہل دیوان کے علاوہ ہر طبقے کے پیشہ وروں پر شاعری کا رنگ چڑھا ہوا تھا۔“ ۱۹۱۱ء جب سارے معاشرے کے ہر طبقے کا تخلیقی شعور کسی زبان میں اس طور پر شامل ہو جائے تو اس کی ترقی یقینی ہے۔ یہی عمل اس صدی میں ہوا اور اُردو شاعری بر عظیم کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل گئی۔ اُردو زبان کی تخلیقی صلاحیتوں کو اپنے تصرف میں لا کر اس معاشرے نے نئے سرے سے خود کو دریافت کیا تھا۔

اس دور کی شاعری کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اُردو شاعری کا عام مزاج مذہبی نہیں ہے۔ اس میں جو علامات یا قلمبجات عام طور پر استعمال ہوتی ہیں وہ بھی غیر مذہبی (Secular) ہیں اور مذہبی علامات بھی متضاد علامتوں سے ہم رشتہ ہو کر اپنا مزاج بدل دیتی ہیں۔ مثلاً فارسی کی طرح ہمارے شاعروں نے بھی تسبیح و زار، دیر و حرم، کعبہ و بیت خالہ وغیرہ کو ایک ساتھ استعمال کیا ہے۔ باد و ساغر، جام و مینا زندگی کا اشارہ بن گئے ہیں۔ گزارِ خلیل، لعنِ داؤدی، صبرِ ایوب کے ساتھ رستم و افراسیاب، چم و کے، خسرو و شیریں، لیلیٰ و مجنون، کرشن اور رادھا، رام و سیتا بھی ایک ساتھ استعمال ہوئے ہیں۔ اس شاعری کا مزاج ”ملائیت اور تنگ نظری کا دشمن ہے۔ اس لیے اس دور کے شعرا نے زاہد، ناصح، شیخ، واعظ و محاسب پر جس بے دردی سے چوٹیں ماری ہیں ان سے بھی اس شاعری کے مزاج کا پتا چلتا ہے۔ کسی شاعر کا دیوان پڑھے آپ کو اس رنگ کے جہت سے شعر ملیں گے۔ مثلاً :

عستاسے کو اُتار کے پڑھو نماز شیخ

(سودا) سجدے سے ورنہ سر کو الہایا نہ جانے کا

کیا جانیں شیخ کعبہ گیا یا نہ سوئے دیر

(سودا) اتنا تو جانتے ہیں کہ پیمانہ لے گیا

مفت آہوئے زاہدِ علامہ لے گیا

(میر) اک ’مخ‘ جہ اُتار کے عائد لے گیا

شیخ کی سی ہی شکل ہے شیطان

(میر) جس سے شبِ احتلام ہوتا ہے

- جن کے سبب سے ذہر کو تو نے گہرا خراب
(درد) اے شیخ ان ہتوں نے سرے دل میں گھر کیا
زاہدا شرکِ خنی کی بھی خبر لگ لینا
(درد) ساتھ پر دالہ تمبیج کے زنتار بھی ہے
نہ گہیوں ازار کی مہری ہی شیخ جی میں لیں
(تاثیم) مری جو بہر وضو داب داب رکھنے ہیں

جس مصلے پہ چھڑکیں نہ شراب
(تاثیم) اپنے آئین میں وہ ہاگ نہیں

یہ ہم نے اس دور کے چار شاعروں کے دیوان سے چند اشعار یوں ہی جن لیے ہیں دولتہ ایسے اشعار ، جن میں مذہبی تنگ نظری کا مذاق اڑایا گیا ہے ، ہر شاعر کے ہاں ملیں گے ۔ کھلے دل سے اپنے باطن کا اظہار ، خود پر ہنسے اور طنز کرنے کا حوصلہ ، دین و لادین کو ایک سطح پر دیکھنے کا رجحان ، خوش و غم ، دکھ سکھ ، بلندی و ہستی کو ایک ساتھ رکھنے کا عمل اس دور کی شاعری کا عام میلان ہے ۔ اس دور کی شاعری ، حقیقت کی تلاش میں ، ایک طرف اپنے باطن کی گہرائیوں میں اتر کر انسانی کیفیات و محسوسات کا ایک شہر آباد کرتی ہے اور دوسری طرف خارجی حقائق سے آنکھیں ملا کر اسے بھی شہر میں بیان کر دیتی ہے ۔ داخلیت اور خارجیت دونوں اس دور میں ساتھ ساتھ چل رہے ہیں ۔

غزل کی شاعری میں اس دور کی آواز ، علامات اور انداز بیان کی خصوصیت میں ’جہی ہوتی‘ ، اشاروں اشاروں میں معاشرے تک پہنچتی ہے ۔ شاعر و قاری کے درمیان ابلاغ کا گہرا رشتہ قائم ہے ۔ اس دور کی شاعری میں ”شکست“ کا لفظ بار بار ملتا ہے ۔ کبھی شکست دل کی صورت میں اور کبھی شکست شہد یا شکست ہا کی صورت میں ۔ اسی طرح لریاد ، ظلم ، قتل ، بیار ، درد ، وحشت ، قفس ، عید ، عباد ، آبیانہ کے الفاظ بار بار کثرت سے استعمال ہوئے ہیں ۔ اس دور میں یہ الفاظ بگڑے ہوئے حالات اور چاروں طرف ہونے والے واقعات کی ترجمانی کر رہے تھے ۔ آج یہ صرف لغوی معنی کا اظہار کرنے کی وجہ سے ابلاغ کی اس سطح سے ہٹ گئے ہیں جو اس دور میں پورے طور پر موجود تھے ۔ اس دور کے ہی منظر میں اس دور کی شاعری کو پڑھیے تو عام سا شعر بھی ہم سے ہم کلام ہونے لگتا ہے :

- ایک بازی تو گیا قتل اک عسالم فاسالم
(حائم) پھر یہ لے ہاتھ میں شمشیر کمر کیوں تو گنتی
دھوپ میں جلتی ہیں غربت و غم کی لاشیں
(میر) نیرے کوچے میں مگر سایہ دیوار نہ تھا
گئے قیدی ہو ہم آواز جب میدان آ لوٹا
(میر) یہ ویران آستانے دیکھنے کو ایک میں چھوٹا
نکش لٹھے ہے کہاں خواہش آزادی کا
(میر) تنگ ہے نام رہائی تری میدان کا
ہم گسرتار حال ہیں اپنے
(میر) طائر ہر پرندہ کے مانند
وہی نہ ہنسی عالم میں دور خاسی ہے
(میر) ہزار حیف کیوں کا چرخ خاسی ہے

عشقہ علامات کے ہیں وہ اشارے تھے جن کی مدد سے یہ دور اپنے جذبات و
تجربات کی ترجمانی کر رہا تھا۔ اُردو شاعری کی عام مقبولیت کا سبب بھی یہی تھا
کہ قاری و شاعر کے درمیان برابر راست اور گہرا رشتہ قائم تھا۔ وہ لوگ جو
اُردو شاعری پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ اس میں چور و ستم، غم و اندوہ اور
گلی و بلبل کے علاوہ کچھ نہیں ہے، انہیں چاہیے کہ وہ اس شاعری کو علامات
کی روایت کے حوالے سے دیکھیں۔ اگر شاعری کو صرف لغوی معنی کے حوالے
سے دیکھا جائے تو دنیا کی ساری شاعری آج بے معنی ہو جائے گی۔ پھر غزل کا تو
مزاج ہی یہ ہے کہ وہ حقیقت کو مجاز کے آئین میں چھپا لیتی ہے۔ ستر دلبران
کو حدیث دیکرائ میں اور زندگی کے واقعات و قلبی واردات کو مخصوص علامتوں
کے ذریعے بیان کرتی ہے۔ چلے بھی اسی طرح بیان کرتی تھی، اُس دور میں بھی
اسی طرح بیان کیا اور آج بھی اسی طرح بیان کر رہی ہے۔ اُس دور میں شہال
سے لے کر دکن تک فرانکی غلبہ تیزی سے ہو رہا تھا۔ میر و سودا اور دوسرے
معاصر شعرا کے ہاں فرنگ کا لفظ بار بار استعمال ہوا ہے۔ یہ لفظ جب غزل کے
مزاج میں عشق کا اشارہ بن کر شامل ہوا تو اس دور کے تعلق سے معاشرے کے
دلی احساسات کی ترجمانی کرنے لگا۔ مثلاً دوسری صف کے شاعروں کے یہ چند
شعر دیکھیے :

- دین و آئین فرنگی سب مجھے ہیں اختیار
(شاہ تراب) پھر مٹ کیوں رسمِ خودک و بے گاہ باقی رہے

غلبہٴ قوم نصارا بسکہ دستا ہر طرف
 مگر ظہور اپنا شباب اسے مہدی آخر زمان (شاہ تراب)
 حسرت کے دل کو بند کیا چار سو سے گھبر
 کیا قبری زلف میں بھی ہے قیدِ فرنگِ شوخ (جعفر علی حسرت)
 قیدِ فرنگِ زلف نہ کالر گویا ہو نصیب
 جو والہ پہنسا ہمیشہ گرفتار ہی رہا (حسرت عظیم آبادی)
 ہمارا حال لہٹ اب تو لنگ ہے عیتاد
 قس ہے یا کہ بہ قیدِ فرنگ ہے عیتاد (حسرت عظیم آبادی)
 نہ چھٹا اس کی زلف میں جو پہنسا
 سچ ہے قیدِ فرنگ کے سائنسد (شاہ مہدی بیدار)

فرنگ و قیدِ فرنگ کا ذکر محبوب کے حوالے سے ہوا ہے۔ وہ محبوب جو سنِ مگر، چٹا جو اور قائل و ظالم ہے۔ اردو غزل اشاروں اور علامات کے ذریعے ہی اپنے تجربات کا اظہار کرتی ہے اور اس بات کو ذہن نشین کیجئے بغیر اردو غزل سے دورے طور پر لطف اندوز نہیں ہوا جا سکتا۔ میر و سودا کے دور میں یہ علامات و کنایات مستقل ہو کر قائم ہو جاتے ہیں۔ اس دور کے شاعروں نے اپنے سارے جذبات و واردات، فکر و خیال کے سارے چلو، اپنا درد و کرب، اپنے غم و الم اپنے زمانے کی روح کی انفرادی و اجتماعی تصویریں اسی انداز سے اور اسی سطح پر اپنی شاعری میں اتاری ہیں۔ اس دور میں یہ بات بھی واضح ہو گئی کہ اردو ادب کس حد تک فارسی ادب سے اکسلاہ فیض کر سکتا ہے۔ فارسی اثرات کا یہ آخری سفر تھا جو اس صدی کے خاتمے تک حکم و بیش اپنی منزل کو پہنچ گیا۔ اس دور کی اردو غزل، فارسی کے گہرے اثرات قبول کرنے کے باوجود، فارسی سے الگ اور ممتاز ہے۔ میر کی غزل میں برعظیم کی تہذیبی روح اسی طرح آج تک چمک رہی ہے جس طرح حافظ کی غزل میں فارسی تہذیب بول رہی ہے۔

اس دور کی ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ مختلف اصنافِ سخن میں مختلف فنی اصولوں کی پابندی کی گئی۔ بحثوں کی چستی، محاوروں کا ہر محل اور عام زبان کا ادبی سطح پر استعمال، فارسی و عربی لفظوں کو عام طور پر صحتِ تلفظ کے ساتھ برائے، صنائعِ بدائع کو فنی چابکدستی کے ساتھ اور پور اور قابہ و ردیف کو صحت و حسن کے ساتھ استعمال کرنے پر خاص زور دیا گیا۔ اسی دور کی

تنقیدی زبان میں ”مہمل“ کا لفظ اکثر استعمال ہوتا ہے جس سے یہ واضح کیا جاتا ہے کہ غلط زبان ، غیر موزوں الفاظ اور صنائع بدائع کے سست استعمال سے شعر مہمل ہو جاتا ہے ۔ اچھے شعر کے لیے ضروری ہے کہ شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ اس طرح کہے کہ سب سمجھ لیں ۔ اس دور میں قدرت بیان پر بھی زور دیا گیا تاکہ جو خیال یا مضمون شعر میں آئے وہ قدرت بیان کی وجہ سے سنتے یا پڑھنے والے کو نیا معلوم ہو ۔ فارسی حرف و فعل کا استعمال بھی برا سمجھا گیا ۔ ایسی فارسی تراکیب کے استعمال کو جائز سمجھا گیا جو اردو زبان کے مزاج سے مطابقت رکھتی ہیں ۔ میر نے مختلف شعرا کے کلام پر جو اصلاحیں دی ہیں ان میں اسی معیار کو پیش نظر رکھا ہے ۔ ”لغات الشعرا“ میں شاعری کو اسی معیار سے دیکھنے اور پرکھنے کا رجحان ملتا ہے ۔ سودا نے ”عبرت القاطین“ میں مہمل کا لفظ اٹھی معنی میں استعمال کیا ہے ۔ ”غزن لکات“ میں قائم نے اسی انداز نظر سے شاعروں کے کلام پر رائے دی ہے ۔ اس دور کے یہی تنقیدی معیار اور اصول نقد تھے ۔ تذکروں میں شاعروں کی مدح و قدح اسی قطعہ نظر سے کی جاتی تھی ۔ اسی لیے اس دور کے تذکروں سے شاعر کی انفرادیت اور ایک شاعر اور دوسرے شاعر کے مزاج کا فرق سامنے نہیں آتا ۔ جہاں انفرادیت نمایاں کرنے کی کوشش کی جاتی ہے وہاں اتنا کہہ دیا جاتا ہے کہ میر کے شعر نشتر ہیں یا میر کا کلام آہ ہے اور سودا کا کلام واہ ہے ۔

اس دور میں اردو شاعروں کے تذکرے لکھنے اور اردو شعرا کے پسندیدہ اشعار کو بیاضوب میں درج کرنے کا رواج بھی ہوا ۔ میر و سودا کے دور میں ایسے بہت سے تذکرے لکھے گئے جو آج بھی بنیادی ماحخذ کا درجہ رکھتے ہیں ۔ ”بیاض“ اور ”تذکرے“ میں یہ فرق ہے کہ بیاض میں صرف شاعر کا پسندیدہ کلام درج کیا جاتا ہے جب کہ تذکرے میں شاعر کے منتخب کلام کے ساتھ ساتھ اس کے حالات بھی درج کیے جاتے ہیں ۔ تذکرے عام طور پر حروف تہجی کے اعتبار سے یا کسی اور اصولی ترتیب سے مرتب کیے جاتے ہیں ۔ بیاض میں گونئی ترتیب نہیں ہوتی ۔ میر نے اپنے تذکرے ”لغات الشعرا“ (۱۱۶۸/۱۰۵۲ع) میں ، جو شال میں اردو شاعروں کا پہلا تذکرہ ہے ، کسی ترتیب کے بغیر شعرا کے حالات و انتخاب کلام درج کیا ہے ۔ گردیزی نے اپنے تذکرہ ”رضہ گوہاں“ (۱۱۶۶/۱۰۵۲ع) کو حروف تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا ہے ۔ قائم چاند پوری نے اپنے تذکرے ”غزن لکات“ (۱۱۶۸/۵۵ - ۱۰۵۴ع) میں شاعروں کو تین طبقوں میں تقسیم کیا ہے ۔ متقدمین ، متوسطین اور متاخرین ۔ میں تقسیم کیا ہے لیکن ہر طبقے

میں حروفِ تہجی کی ترتیب کو قائم نہیں رکھا۔ قائم چاند پوری کی یہی طہانی تقسیم میر حسن کے تذکرے سے ہوئی ہوئی (آبِ حیات) اور آبِ حیات سے شعر المہند اور نگار، رعنا، لک اور نگار رعنا سے آج تک اسی طرح قائم ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرہ شعرائے اردو (۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ء) میں طبقات کی تقسیم تو قائم کے تذکرے کی طرح قائم رکھی لیکن ہر طبقے کے شعرا کو حروفِ تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا۔ لچھمی لرائن شفیق نے اپنے تذکرے 'چمنستانِ شعرا' (۱۱۹۵ھ/۱۷۸۱ء) کو امجدی اصول سے ترتیب دیا۔ اردو شعرا کے یہ سب تذکرے فارسی زبان میں لکھے گئے۔ علمی و ادبی تصانیف میں اردو نثر کا رواج ابھی عام نہیں ہوا تھا۔ اس صدی میں اردو شعرا کے اور تذکرے بھی لکھے گئے جن میں خواجہ غلام حید اور لک آبادی کا تذکرہ 'گلشنِ گفتار' (۱۱۹۵ھ/۱۷۸۲ء)، سرزا افضل بیگ خان قاضی کا تذکرہ 'حفۃ اشعرا' (۱۱۹۵ھ/۱۷۸۲ء) جو بنیادی طور پر فارسی شعرا کا تذکرہ ہے لیکن دس شاعروں کے ذہل میں ان کے اردو اشعار بھی انتخاب میں دیے گئے ہیں۔ اسد علی خان کما اورنگ آبادی کا تذکرہ 'نگارِ عجائب' (۱۱۹۸ھ/۱۷۸۵ء)، اسد علی آبادی کا تذکرہ 'صورتِ انزا' (۱۱۹۳ھ/۱۷۸۰ء)، مردان علی خان مبتلا کا تذکرہ 'گلشنِ سخن' (۱۱۹۸ھ/۱۷۸۵ء)، شورش عظیم آبادی کا تذکرہ 'یادگارِ دوستان' (۱۱۹۱ھ/۱۷۷۸ء)، عینی عظیم آبادی کا 'تذکرۂ عینی' (۱۱۹۶ھ/۱۷۸۳ء)، ابراہیم خان غیل کا تذکرہ گلزارِ ابراہیم (۱۱۹۸ھ/۱۷۸۳ء)، غلام محی الدین عشق و مبتلا میرٹھی کا تذکرہ طبقاتِ سخن (۱۲۱۲ھ/۱۷۹۵-۹۶ء)، مصطفیٰ کا تذکرہ ہندی (۱۲۰۹ھ/۱۷۹۵-۹۶ء)، قدرت اللہ شوق کا تذکرہ طبقاتِ اشعرا (۱۱۸۹ھ/۱۷۷۵ء) وغیرہ اسی دور میں لکھے گئے۔ ان تذکروں سے ذوقِ ادب کے عام ہونے میں مدد ملی۔

قدیم ادب اور اتھارویں صدی کے ادب میں یہی فرق ہے کہ قدیم ادب لاپختہ زبان میں فارسی ادب کی پیروی کرتا ہے جبکہ اس دور کا ادب قدیم ادب و فارسی اثرات کو شاہجہان آباد کی زبان میں تحلیل کر کے اچھے ایک ایسی نئی صورت دے دیتا ہے جس کی تخلیقی توانائی اور ہند ایرانی تہذیبوں کے سنگم سے زبان کا ایک تیسرا دریا وجود میں آ جاتا ہے جو اس صدی کے شروع میں آہستہ آہستہ بڑھتا پھیلتا ہے اور میر و سودا کے دور میں ہاٹ دار ہو کر سارے

برعظیم کے تخلیقی ذہنوں کو میراب کرنے لگتا ہے اور اس تخلیقی عمل میں ، زبان و بیان کے یکساں معیار کے ساتھ ، سارا برعظیم شریک ہو جاتا ہے ۔ اسی کے ساتھ فارسی گوئی کا طلسم ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ٹوٹ جاتا ہے اور اردو زبان و ادب کی بڑی روایت قائم ہو جاتی ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ فارسی ادب کو بچھے چھوڑ کر انکی دو صدیوں میں اس سے آگے نکل جاتی ہے ۔

اس پوری صدی میں ادبی زبان و بیان میں اتنی تیزی سے تبدیلی آئی کہ اگر جعفر ذہلی (۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ع) کی زبان کا اردو (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۳ع) کی زبان سے ، اردو کی زبان کا یقین (۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ - ۵۵ھ) اور میر کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو یقین نہیں آتا کہ اتنی بڑی تبدیلی ، اتنے کم ہرے میں ، زبان میں آسکتی ہے ۔ اس پوری صدی میں زبان مسلسل اپنے لہجے ، آہنگ اور ذخیرۂ الفاظ کے ساتھ بدلتی رہی اور میر کی وقت تک اس نے ایک ایسی معیاری شکل اختیار کر لی کہ میر کی زبان کم و بیش وہی ہے جو آج ہم بولتے اور لکھتے ہیں ۔ اس دور میں ایک اہم بات یہ ہوئی کہ شاعروں نے اپنی زبان کا رشتہ عام بول چال کی زبان سے قائم کر لیا ۔ میر زبان کی سند لغات یا اسانید کے کلام سے نہیں بلکہ اُس زبان سے لیتے ہیں جو ان کے چاروں طرف یا جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بولی جا رہی ہے ۔ میر درد کے ہاں بھی یہی صورت ہے لیکن وہ خواص کی زبان کو بھی نظر انداز نہیں کرتے ۔ میر اثر کا دہوان اور منصوبی خواب و خیال ، دونوں عام بول چال کی زبان ہی میں لکھے گئے ہیں ۔ سودا نے عوام کی زبان سے اپنا تعلق ضرور ہاں رکھا لیکن الہوں نے خواص کی زبان کو ترجیح دی اسی لیے ان کے ہاں قافیہ زیادہ ہے اور الفاظ بھی زیادہ صحتِ لفظ کے ساتھ استعمال میں آتے ہیں ۔ مثلاً میر لفظ ”تلاشی“ کو عام زبان کی پیروی میں ، ”متلاشی“ کے معنی میں استعمال کرتے ہیں جبکہ سودا کے ہاں تلاشی کے بجائے ”متلاشی“ ہی استعمال ہوا ہے :

ع جو کوئی تلاشی ہو ترا آہ گدھر جائے (میر)

ع نے لکر ہے دنیا کی نہ دین کا متلاشی (سودا)

لیکن یہ التزام سودا کے ہاں تصائد و غزلیات وغیرہ تک محدود ہے ۔ بھویات میں وہ زبان کو زیادہ آزادی کے ساتھ استعمال کرتے ہیں ۔ اس دور کے بڑے اور فائز ذکر شاعروں کی زبان کا مطالعہ چونکہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے اس لیے یہاں اس دور کی زبان کی صرف چند عام خصوصیات کی طرف اشارہ کریں گے :

(۱) اس دور میں زبان و بیان ایک معیار پر آ سکر مارے برعظیم کے لیے یکساں طور پر قابل قبول ہو گئے اور شاہجہان آباد کی زبان اور محاورہ مستند ہو گیا۔ زبان کے مسلسل اور رنگارنگ استعمال سے اظہار بیان میں غیر معمولی قوت پیدا ہو گئی۔

(۲) اس دور کی زبان میں فارسی محاورات، مصادر، مرکبات، لائحے اور سابقے کثرت سے اردو میں ترجمہ ہوئے اور زبان کا جزو بن گئے۔ یہ عمل اس دور کے ہر شاعر کے ہاں ملتا ہے۔ مثلاً سودا کے ہاں خوش آمدن سے خوش آلا، دل از دست رفتن سے دل ہاتھ سے جانا، رنگ سے رنگنا، تراش سے تراشنا، لالچ سے لچانا۔ شاہد بد سے بد اسلوب، بد اصل، بد وضع۔ اسی طرح بے نہایت، بے اختیار، درد آلود، خون آلود، حیرت انگیز، ہتک باز، ہلے باز وغیرہ ملتے ہیں۔ یہی صورت میر کے ہاں ملتی ہے۔ اس دور کے شاعروں نے عام طور پر فارسی کی وہی ترکیب استعمال کیں جو اردو زبان کے مزاج سے مناسبت رکھتی تھیں۔

(۳) اس دور میں ”ان“ لگا کر جمع بنانے کا رواج کم ہو گیا لیکن کم ہونے کے باوجود یہ طریقہ اور دوسرے طریقوں کے ساتھ استعمال ہوتا رہا۔ اس دور میں لفظوں کی جمع بنانے کی یہ چند مختلف صورتیں ملتی ہیں :

- ع کوئی ان ’طوروں‘ سے گزرے ہے ترے علم میں مری (میر)
- ع کسی کی ’زلفوں‘ کے تصور میں ہوں بارو وز و نسب (سودا)
- ع وہی آفتِ دلِ عاشقان‘ گسو وقت ہم سے نفی ہار تھا (میر)
- ع ’شکلی‘ کیا کیا ’گیاں‘ ہیں جن نے خاک (میر)
- ع روئے ’گزرتیاں‘ ہیں راتیں ’سارہاں‘ (میر)
- ع جب ’گلائیں‘ لت کی کٹھالیں گے ہم (قائم)
- ع گریبان کی تو قائم مدتوں ’دمچیں‘ اڑاں ہیں (قائم)
- ع بزاو ’خوئیں‘ ہیں تہہ میں اور سیاں دو چشم

(حسرت عظیم آبادی)

ع ہر ایک سے ’گستاخی‘ ہم ہی سے ادب ہے

(حسرت عظیم آبادی)

(۴) اس دور میں عربی، فارسی اور ہندی الفاظ کے درمیان واضح عطف کا

استعمال عام ہے جسے :

ع کوئی احساس و یار دہا ہے
(میر)
ع ہوجھے ہے بھول و بھول کی خبر اب تو عندلیب (سودا)
اس طرح اردو لفظ کو عربی فارسی لفظ کے ساتھ علامتِ اخافت سے
ملانے کی بھی مثالیں ملتی ہیں جیسے :

ع اس طفر ناسمجھ کو کہاں تک بڑھائیے (میر)
اس دور میں زبان منجھ کر صاف ہو گئی ۔ گریخت اور گھردرے
الفاظ کی جگہ لوم اور شائستہ الفاظ نے لے لی ۔ لاکا کی جگہ لکا ،
لوہو کی لہو ، جاگہ کی بجائے جگہ وغیرہ استعمال ہونے لگے ۔ اس
سارے دور میں لفظوں کو فرمانے کی طرف عام میلان ملتا ہے ۔
آئیے اب اس پس منظر میں اس دور کے ان شاعروں کا مطالعہ کریں جنہوں
نے اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھایا اور پھیلایا ۔ اگلے باب میں ہم سب سے
پہلے ہد قی میر کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

- ۱۔ نگارشاتِ ادیب : پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۲۷۳ ،
کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۶۹ ع ۔
- ۲۔ مباحث : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۲۰۲ و ۲۰۳ ، مجلہ ترقی ادب لاہور
۱۹۶۵ ع ۔
- ۳۔ ایضاً ۔
- ۴۔ چراغ ہدایت : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۱۶۵ ، مطبوعہ علی بھائی
شرف علی اینٹ کمپنی پرائیویٹ لمیٹڈ بمبئی ، ۱۹۶۹ ۔
- ۵۔ بحر الفصاحت : نیم الفنی خان ، ص ۱۱۹ ، بار دوم ، نولکشور لکھنؤ
۱۹۲۷ ع ۔
- ۶۔ ترجمان الاشواق : ص ۳۹ ، ج ۱ ، بحوالہ اردو دائرۃ معارف اسلامیہ ، جلد
اول ، ص ۶۱۱ ، لاہور ۱۹۶۳ ع ۔
- ۷۔ انسان اور آدمی : ہد حسن عسکری ، ص ۶۱۸ ، مکتبہ جدید لاہور
۱۹۵۴ ع ۔
- ۸۔ مہ ماہی ”صحیفہ“ لاہور شمارہ ۴۶ ، ص ۴۸ ، لاہور ، جولائی ۱۹۶۶ ع ۔

- ۹- تاریخ اوده : حکیم محمد نجم الغنی خاں (جلد دوم) ، ص ۲۶۴ ، لوکشنور لکھنؤ ۱۹۱۹ ع -
- ۱۰- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۸۲ ، دارالاشاعت پنجاب لاہور ۱۹۰۶ ع -
- ۱۱- تذکرۃ رشتہ گوہان : فتح علی گوردہزی ، ص ۳۶ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۱۲- ۱۳- ۱۴- تذکرۃ ہندی : غلام ہندانی مصنفی ، ص ۱۷ ، ۷۴ ، ۲۳۱ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۱۵- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۵۳ ، ۸۴ ، نظامی پریس ہدایوں ۱۹۲۲ ع -
- ۱۶- گلشن ہند : ص ۸۹ -
- ۱۷- دستور الفصاحت : ص ۳۳ (مقدمہ صریح) ، ہندوستان پریس ، رامپور ۱۹۵۳ ع -
- ۱۸- مجموعہ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مقدمہ صفحہ ۱۷ و ۱۸ - پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ، ۱۹۳۳ ع -
- ۱۹- ایضاً : مقدمہ صفحہ ۱۷ و ۱۸ -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۹۱ "در سرکار نواب وزیر مرحوم بمبئیہ شاعری عزو استیاز داشت ۔"
- ص ۹۱ "تا این مدت معاش بہ ویشہ شاعری بسر بردہ ۔ آخر آخر چندی در سرکار صاحب عالم مرزا جہاندارو شاہ ہم عزو استیاز داشت ۔"
- ص ۹۱ "از چند سال بمبئیہ شاعری در حضور مرشد زائدہ آفاق مرزا محمد سلطان شکوہ چادر استیاز تمام داشت ۔"



محمد تقی میر حیات ، سیرت ، تصانیف

ناموافق حالات سے تنگ آکر ملک حجاز کا ایک خاندان ہجرت کر کے دکن چنچا اور کچھ عرصہ وہاں قیام کر کے احمد آباد آ گیا ۔ اس خاندان کے کچھ افراد تو وہیں آباد ہو گئے اور کچھ فلاشر روزگار میں مغلوں کے دار الحکومت اکبر آباد آ گئے ۔ انہی میں میر کے جدِ اعلیٰ بھی تھے — اکبر آباد کی آب و ہوا انہیں راس نہ آتی اور وہ انتقال کر گئے ۔ انہوں نے ایک لڑکا چھوڑا جو میر کے دادا تھے ۔ فلاشر و جستجو کے بعد میر کے دادا کو (ذکر میر میں سوائے اپنے والد کے کسی کا نام نہیں لکھا) نواحِ اکبر آباد میں فوج داری کی ملازمت مل گئی لیکن وہ بھی پچاس سال کی عمر میں ولات پا گئے ۔ ان کے دو لڑکے تھے ۔ ایک جوانی میں خللِ دماغ سے مر گئے اور دوسرے بیٹے محمد علیؒ تھے جنہوں نے شاہ کلید اللہ اکبر آبادی (م ۱۱۰۹/۹۸ - ۱۶۹۵ ع) سے علومِ متداولہ کی تحصیل کر کے دولہی اختیار کر لی اور اپنے زہد و تقویٰ کی وجہ سے علیؒ متقی کے خطاب سے موسوم ہوئے ۔^۱ محمد علیؒ متقی کی پہلی شادی سراج الدین علی خان آرزو کی بڑی بہن سے ہوئی جن کے بطن سے حافظ محمد حسن پیدا ہوئے ۔ دوسری بیوی کے بطن سے دو بیٹے محمد تقیؒ اور محمد وحیؒ اور ایک

۱۔ ”ذکر میر“ میں میر نے اپنے والد کو یہ جگہ علیؒ متقی لکھا ہے لیکن ایک جگہ ، جب خواجہ محمد باسط میر کو اپنے چچا صمصام الدولہ کے پاس لے گئے تو انہوں نے دریافت کیا ”ابنِ پسر از کیست ؟“ گفت از میر محمد علیؒ است۔“ اس سے معلوم ہوا کہ میر کے والد کا نام محمد علیؒ تھا — ”ذکر میر“ محمد تقیؒ میر ، مراد عبدالحق ، ص ۶۶ ، المبین ترقی اردو ، اورنگ آباد ، ۱۹۲۸ ع۔

یہی (زوجہ) محمد حسین کلیم پیدا ہوئے۔ یہی محمد تقی بڑے ہو کر خدائے سخن میں تقی میر کہلائے اور اردو زبان و ادب پر ایسے گہرے نقوش ثبت کیے کہ رہتی دنیا تک ان کا نام ہائی رہے گا۔

محمد تقی میر (۱۱۳۵ھ - ۲۰ شعبان ۱۲۲۵ھ / ۲۴ - ۱۲۲۰ء) ۲۰ ستمبر ۱۸۱۰ء کی ولادت کے بارے میں مختلف آراء ہیں لیکن یہ سب اہمات دیوان چہارم نسخہ محمود آباد کی اس عبارت کے بعد، جو خود میر کے ہاتھیچے محمد حسن کے اپنے قلم سے لکھی ہوئی ہے، ختم ہو جاتے ہیں۔ یہ دیوان چہارم میر کے داماد، بھائی، شاکر اور محمد حسین کلیم کے بیٹے محمد حسن علی قیل کے قلم کا لکھا ہوا ہے اور دیوان پر وہ عبارت، جو محمد حسن کے اپنے قلم سے لکھی ہوئی ہے، یہ ہے :

”۲۰ شعبان ۱۲۲۵ھ کو بروز جمعہ بوقت شام میر محمد تقی صاحب میر قلعہ نے، جن کا یہ دیوان چہارم ہے، شہر لکھنؤ کے محلہ سنہی میں نوے سال کی عمر پوری کر کے انتقال کیا اور اسی مہینے کی ۲۱ تاریخ کو ہفتے کے دن دوپہر کے وقت اکھاڑہ بہیم میں، جو مشہور قبرستان ہے، اپنے عزیزوں کی قبروں کے قریب دفن ہوئے اور اپنے چار دیوان، جن میں سے یہ چوتھا ہے، بحر سطور محمد حسن المطالع (ابن الدین احمد گو) (خدا اُس کے گناہ معاف کرے) اپنی زندگی میں کمال رغبت کے ساتھ عنایت کیے۔ خدا ان کی مغفرت فرمائے۔

محمد حسن غنی علی نے ۲ شعبان سنہ مذکور گو، جب چار گھڑی دن ہال تھا، تحریر کیا۔ اس دیوان پر میر مغلور کے داماد میر حسن علی قبلی کے دستخط ہیں۔“

اس تحریر سے یہ چند باتیں سامنے آئیں :

(۱) میر کا انتقال ۲۰ شعبان گو جمعہ کے دن شام کے وقت ۱۲۲۵ھ میں ہوا۔

(۲) انتقال کے وقت میر محلہ سنہی میں رہتے تھے اور اس وقت ان کی عمر ۹۰ سال ہو چکی تھی۔

(۳) شنبہ (منچر) کے دن ۲۱ شعبان گو دوپہر کے وقت لکھنؤ کے مشہور قبرستان اکھاڑہ بہیم میں اپنے اقربا کے قریب مدفون ہوئے۔

اس طرح اگر ۱۲۲۵ میں سے نوے سال نکال دیے جائیں تو سال ولادت ۱۱۳۵ھ / ۲۴ - ۱۲۲۰ء نکلتا ہے۔ اس سے پیدائش کی مزید تصدیق اسی

دیوان چہارم پر لکھی ہوئی اس عبارت سے بھی ہوتی ہے جو ”سوانح میر تقی میر“ کے زیر عنوان کسی معدوم تذکرے ”نواذر الکلام“ سے نقل کی گئی ہے ۔
اس عبارت کا اقتداء جملہ یہ ہے :

”اصلاً اکبر آباد کے تھے ۔ ۱۱۳۵ھ کے آخر میں پیدا ہوئے۔“

ان شواہد کی روشنی میں مولوی عبدالحی کا متعین کردہ سال ولادت ۱۱۳۵ھ جس کی تصدیق فائق راسخوریؒ نے بھی کی ہے یا سر شاہ سلیمان کے دلائل ، جن سے سالر پیدائش ۱۱۳۶ھ مقرر ہوتا ہے ، قابل قبول نہیں رہتے اور میر کا سالر ولادت ۱۱۳۵ھ متعین ہو جاتا ہے ۔ میر کی وفات پر مصحفی نے اس شعر سے :

لڑ مر درد مصحفی نے کہا حق میں اس کے ”سوا نظیری آج“

$$۱۱۳۵ = ۸ + ۱۱۲۷$$

اور فاسخ نے ”واویلا“ مرید شاعران“ ۹ سے سالر وفات ۱۱۲۵ھ نکالا ۔

۱۱۳۵ھ اور ۱۱۲۵ھ (۱۷۲۲ع اور ۱۸۱۰ع) کا زمانہ برعظیم کی تاریخ میں انتشار و خلقشار کا دور ہے ۔ مغلیہ سلطنت کا زوال اور انگریزوں کا اقتدار اسی دور میں مکمل ہوا ۔ معاشرے میں تہذیب و فکری سطح پر تبدیلی کا عمل بھی اسی زمانے میں شروع ہوا ۔ ملازم مزاج و حساس میر بھی اسی معاشرے کے فرد تھے ، اسی لیے خارجی و داخلی طور پر وہ معاشرے کے عام فرد سے کہیں زیادہ متاثر ہوئے ۔ ان کے ذاتی حالات اور اس دور کے المیوں نے ان کی شخصیت و سیرت کو وہ بنا دیا جو وہ ہمیں نظر آتی ہے اور ان کی شاعری اس کشمکش کی ترجمان بن گئی جو ان کی ذات ، معاشرے اور زندگی کی باہم آویزش سے پیدا ہوئی تھی ۔ میر کے ذہن اور ان کی سیرت و شخصیت کو سمجھنے کے لیے ان حالات کا جاننا ضروری ہے ۔

میر ایک نہایت غریب گھرانے سے تعلق رکھتے تھے ۔ ان کے والد بدھلی متی درویش صفت انسان تھے اور برعظیم میں نہ سہی ، کم از کم اکبر آباد میں اپنے زید و تقویٰ کی وجہ سے شہرت رکھتے تھے ۔ یہی وجہ تھی کہ جب اپنے والد کی وفات (۲۱ رجب ۱۱۳۶ھ / ۱۸ دسمبر ۱۷۲۳ع) کے بعد گیارہ سالہ

غند میر کے منہ بولے چچا امان اللہ عید کے دن بیمار ہوئے اور دوسرے دن انتقال کیا ۔ اس وقت جیسا کہ ”ذکر میر“ میں اپنے والد کے حوالے سے (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

بد متی نے سہارا ہو گئے تو اپنے چھوٹے بھائی بد رضی کو گھر بلھا کر اطراف شہر میں تلاش روزگار کے لیے نکل کھڑے ہوئے لیکن روزگار کہاں تھا جو ملتا۔ آخر کار ناچار ہو کر ۱۱۳۵ھ/۳۵ - ۱۷۳۳ع میں شاہجہاں آباد کے لیے روانہ ہوئے۔ یہاں بھی وہ پریشان و سرگرداں رہے۔ ”سہارا گردہم، شفیعی ندیم“ کے الفاظ سے ان کی پریشان حالی کا اندازہ ہوتا ہے۔ کچھ عرصے بعد دہلی میں خواجہ بد باسط (م ۱۱۷۸ھ/۶۵ - ۱۷۶۳ع) سے ان کی ملاقات ہوئی اور بد باسط نے انہیں اپنے چچا صمصام الدولہ کی خدمت میں پیش کیا۔ صمصام الدولہ نے بد علی متی کی وفات پر نہ صرف اظہارِ افسوس کیا بلکہ یہ کہہ کر کہ ”مجھ پر اس شخص کے حقوق ہیں“ ۱۱۵۱ھ ایک روپیہ روزِ وظیفہ مقرر کر دیا۔ یہ وظیفہ میر کو ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ع تک ملتا رہا، لیکن جب صمصام الدولہ نادر شاہ سے جنگ میں زخمی ہوئے اور ۱۹ ذی قعدہ ۱۱۵۱ھ/۱۸ فروری ۱۷۳۹ع ۱۳ کو فوت ہو گئے تو یہ وظیفہ بند ہو گیا اور میر اکبر آباد میں ہی بھرے سہارا

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

میر نے لکھا ہے کہ ان کی عمر دس سال تھی، گویا ۲ شوال ۱۱۳۵ھ/مارچ ۱۷۳۳ع کو میر کے چچا امان اللہ نے وفات پائی۔ ان کی وفات کے بعد بد علی متی کی حالت غیر ہو گئی اور خود کو ”عزیزِ مردہ“ کے نام سے موسوم کرنے لگے۔ ایک دن جب وہ امان اللہ کے قلعہ ”چہلم“ کا حلوہ تقسیم کر رہے تھے کہ ایک لوجوان احمد بیگ آیا جو علی متی کی لوجہ کے باعث وہیں ٹھہر گیا اور سات مہینے سخت رہانت کر کے مرتبہ ”کمال“ کو پہنچ گیا۔ میر نے اپنے والد کی تاریخِ وفات ۲۱ رجب (ذکر میر، ص ۵۸) لکھی ہے۔ چونکہ امان اللہ کی وفات کے ایک سال بعد، جیسا کہ ذکر میر میں لکھا ہے، علی متی کا انتقال ہوا اس لیے میر کے والد نے ۲۱ رجب ۱۱۳۶ھ کو وفات پائی۔ قاضی عبدالودود نے دلی کالج میگزین، میر میمر، ص ۳۰ پر لکھا ہے کہ ”۲۱ رجب ۱۱۳۶ھ ہونا چاہیے“ اور صفحہ ۴۰ نے ”میر و میریات“ (ص ۹۳، علوی یک ڈپر بمبئی ۱۹۷۷ع) میں بھی سنہ دیا ہے اور لکھا ہے کہ ”یہ تاریخ ہلا استثنا متفقہ ہے۔“ (ج - ج)

لہٰذا بعض اہل علم کا خیال ہے کہ میر وظیفہ پا کر اکبر آباد نہیں گئے لیکن یہ خیال درست نہیں ہے۔ وظیفہ پا کر اکبر آباد واپس چلے جانے کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ ذکرِ میر میں ۱۱۳۶ھ تا ۱۱۵۲ھ کوئی واقعہ نہیں ملتا حتیٰ کہ نادر شاہ کے حملے کا بھی کوئی ذکر نہیں ہے۔ پھر گیارہ سالہ (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

ہو گئے۔ اس وقت دہلی کی حالت نہایت تباہ تھی۔ نادر شاہ کی لوٹ گھسٹ اور قتل و غارت گری نے شہر و اہل شہر کو برباد و قلاش کر دیا تھا۔ اس لیے ۱۶ محرم ۱۱۵۲ھ/۱۵ اپریل ۱۷۳۶ء کو جب نادر شاہ نے دلی سے کوچ کیا اور کچھ عرصے بعد حالات ذرا معمول پر آئے تو میر ناجار ہو کر دوسری بار دلی پہنچے^{۱۳} اور اپنے سوتیلے ماموں سراج الدین علی خان آرزو کے ہاں ٹھہرے۔ اس وقت میر کی عمر سترہ سال تھی۔ آرزو کے ہاں میر تقریباً سات سال رہے جس سے وہ بعد میں منکر ہو گئے اور ”ذکر میر“ میں صرف اتنا لکھا کہ ”کچھ دن ان کے پاس رہا۔“ سراج الدین علی خان آرزو کے ہاں سات سال رہنے کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ میر آرزو سے ناراض ہو کر جب رعایت خان کے متوسل ہونے تو پہلی بار ۱۱۶۱ھ/۳۸ - ۱۷۴۷ء میں، جب احمد شاہ ابدالی سے مقابلہ کرنے کے لیے شاہی افواج کوچ کر رہی تھیں اور رعایت خان بھی افواج کے ساتھ تھا، وہ رعایت خان کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ میر نے لکھا ہے کہ ”میں اس سفر میں خان منظور کے ساتھ تھا اور خدمات پیا لانا تھا۔“^{۱۴} اگر رعایت خان سے ان کی ملازمت کو ۱۱۶۱ھ سے ایک یا دو سال پہلے بھی مان لیا جائے (حالانکہ ۱۱۶۱ھ سے پہلے رعایت خان سے کسی تعلق کا کوئی ذکر نہیں ملتا) تو گویا ۱۱۶۰ھ/۳۷ - ۱۷۴۷ء تک وہ خان آرزو کے ہاں مقیم تھے۔ بدر شام کے کھانے پر، جیسا کہ ”ذکر میر“ میں لکھا ہے، خان آرزو سے میر کی تلقین ہوئی اور وہ کھانا چھوڑ کر چلے گئے اور حوض قاضی پہنچے۔ وہاں علیم اللہ نامی شخص انھیں قبر الدین خان کے پاس لے گیا۔ گویا رعایت خان تک پہنچنے میں، خان آرزو سے الگ ہو کر، انھیں بہت کم وقت لگا جس کے ساتھ اپنے موجود ہونے کا ذکر وہ ۱۱۶۱ھ/۳۸ - ۱۷۴۷ء میں پہلی بار کرتے ہیں۔

بدقت میر نے اپنی تعلیم و تربیت اور خان آرزو سے کسبِ فیض کا ذکر

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

میر اپنے چھوٹے بھائی بدقت اور اپنی بہن کو اکبر آباد میں چھوڑ کر دہلی آئے تھے اور ان کا اکبر آباد واپس جانا ضروری تھا۔ اس لیے جب مصمم الدولہ کی وفات کے بعد ان کا مقررہ وظیفہ بند ہو گیا تو ”ناچار بار دہری بدلی رسیدم“ (ذکر میر، ص ۶۳) کے الفاظ لکھے ہیں۔ اگر وہ اس عرصے میں اکبر آباد میں نہیں رہے تو ”ناچار بار دہر“ کے کیا معنی ہوتے ہیں؟ (ج - ج)

بھی ”ذکر میر“ میں نہیں کیا بلکہ لکھا کہ ”شہر کے دوستوں سے چند کتابیں پڑھیں۔“ ۱۶۰ اور یہ بھی لکھا کہ میر سے مولیٰ بھائی حافظ بہ حسن کے لکھنے پر کہ ”میر بہ قی لفظ روزگار ہے ، پرگز اس کی تربیت نہیں کرنی چاہیے اور دوستی کے پردے میں اس کا کام (تمام) کر دینا چاہیے“ ۱۶۱ خان آرزو نے آنکھیں پھیر لیں اور ایسی دشمنی اختیار کی کہ ”اس کی دشمنی اگر تفصیل سے بیان کی جائے تو ایک الگ دفتر چاہیے۔“ ۱۸۰ آخر جب یہ صورت حال تھی تو میر نے اپنے تذکرے ”نکات الشعرا“ میں آرزو کے بارے میں یہ عبارت کیوں لکھی کہ ”اس فن بے اعتبار گو کہ ہم نے اختیار کیا ہے (آرزو) نے ہی اعتبار دیا ہے۔“ ۱۶۰ اور انہیں ”اوستاد و پیر و مرشد بندہ“ ۲۰۰ کے الفاظ سے کیوں مخاطب کیا۔ نکات الشعرا اور ذکر میر دونوں کے بیان متضاد ہیں۔ ان میں سے ایک ہی بات صحیح ہو سکتی ہے۔ آرزو کا انطال ۱۱۶۶ھ/۱۷۵۶ع میں ہوا۔ نکات الشعرا ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں مکمل ہوا اور ذکر میر کا آغاز ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲-۷۱ع میں ہوا۔ اس وقت آرزو میر کے کسی بیان کی تردید کرنے کے لیے موجود نہ تھے۔ یہ بات قرین قیاس نہیں ہے کہ آرزو جیسے مکانہ روزگار کے پاس نوسہری کے زمانے میں میر تقریباً سات سال رہی اور آرزو ان کی تعلیم و تربیت نہ کریں۔ آرزو کے گھر میں رہنے والے میر گو وہ سہولت میسر تھی جو کسی دوسرے کو نہیں تھی۔ اس امر کا ثبوت کہ میر نے آرزو سے کسب فیض کیا ، اس دور کے تذکروں سے بھی ملتا ہے۔ قائم نے ، جو دہلی میں میر کے قریب ہی رہنے لگے ، ۲۱ لکھا ہے کہ ”مدت تک ان (آرزو) کی خدمت میں استفادہ آگاہی (علم) کر کے اسم و رسم ہم پہنچایا۔“ ۲۲ میر حسن نے ”ان (خان آرزو) کے شاگردوں میں سے ہے“ ۲۳ کے الفاظ لکھے ہیں۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ”جناب فیض مآب خان مشار“ الیہ (آرزو) سے نسبت تلمذ بھی رکھتا ہے لیکن غرور کی وجہ سے کہ جس نے اس کے دماغ میں جگہ گھڑ لی ہے ، اس حقیقت سے ، جو دراصل اس کے لیے سرمایہ انتظار ہے ، بوسے طور پر انکار کرتا ہے۔ اس کے غرور و نفوت کے بارے میں کیا لکھوں۔ اس کی کوئی حد نہیں ہے۔“ ۲۴ تذکرۂ عشق میں ”تربیت کردہ سراج الدین علی خان آرزو“ ۲۵ کے الفاظ ملتے ہیں۔ نوادر الکملہ میں لکھا ہے کہ ”پندرہ گوار کے صاحب کے بعد ۱۷ سال کی عمر میں دہلی گئے اور سراج الدین علی خان آرزو کے مکان پر قیام کر کے علوم عقل و نقل کی تکمیل کی۔ بعد میں جب ان کے درمیان جدائی واقع ہوئی تو رؤسائے عظام کی سرکار میں اس کی“ ۲۶ ان تمام

تذکرہ نگاروں اور نکات الشعراء میں خود میر کے اپنے اعتراف کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ انہوں نے خان آرزو ہی سے گلاب فیض کیا ہے۔ خود ”ذکر میر“ میں جو فارسی محاورات استعمال ہوئے ہیں سوائے آرزو کی لغت ”چراغ ہدایت“ کے اور کہیں نہیں ملتے؛ مثلاً آش مال، استخوان شکنی، مرغوش چیدہ، بز آویزی، بزگیری، بے تہ، بے پیچ، توسل، خاہہ گزک، دروہ، درہائے لنگردار، دل زدہ، زنجیر، زلیخ زن، زیادہ، مری، مجاہدہ محراب، سرلشیں، شیرہ خالہ، شیشہ جان، صورت باز، طغیان تہ بازار، غنچہ پشانی، کل مکمل، بال و گویال وغیرہ۔ ۲۸۴

اردو شاعری کے آغاز کے بارے میں سعادت علی سعادت سروپوری کے حوالے سے ذکر میر میں لکھا ہے کہ ”اس عزیز نے مجھے ریختہ کی طرف متوجہ کیا۔ ۲۸۵“ جبکہ نکات الشعراء میں صرف یہ لکھا ہے کہ ”ہندے کے ساتھ بہت ربط ضبط رکھتا تھا۔ ۲۹۱“ میر کی اردو شاعری کا آغاز بھی خان آرزو کی تحریک پر ہوا۔ اس کی تفصیل سعادت خان لاسر نے یہ لکھی ہے :

”یہ نقل فرماتے تھے کہ انفوان جوانی میں جوش وحشت اور استہلائے سودا طبیعت پر غالب ہوا اور زبان و کام پرزہ گوئی پر غالب، ترکیب رنگ و نام بلکہ رسوائی خاص و عام پسند آئی۔ ہر کسی کو دشنام دینا شعار اور سنگ زنی کاروبار تھا۔ خان آرزو نے کہا کہ اے عزیز ”دشنام موزوں دعائے ناسوزوں ہے بہتر اور رخت کے پارہ کرنے سے تقطیع شعر خوش تر ہے۔ چونکہ موزوں طبعیت جوہر ذاتی تھی جو دشنام زبان تک آئی مصرع یا بیت ہو گئی۔ بعد اصلاح دماغ و دل کے مزا شعر گوئی کا طبیعت پر رہا۔ کبھی کبھی دو چار شعر جو خان آرزو کی خدمت میں پڑھے پسند فرمائے اور تاکید شعر و سخن کی زیادہ سے زیادہ کی۔ ایک دن خان آرزو نے ان سے کہا کہ آج مرزا رابع آئے اور یہ مطلع نہایت مباحثات کے ساتھ پڑھ گئے :

چمن میں صبح جو اس چنگ ’جو کا نام لیا

صبا نے تیغ کا آبِ رواں سے کام لیا

میر صاحب نے اس کو سن کر افسیدہ بہ مطلع پڑھا :

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا

دلیہ ستم زدہ گھو اپنے تہام تہام لیا

خان آرزو فرط خوشی سے اچھل پڑے اور کہا خدا چشم بد سے محفوظ رکھے۔ ۲۰۵

سعادت خاں ناصر کے اس بیان سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر نے اس زمانے میں، جب وہ عالمِ جنون میں تھے، خان آرزو کے مشورے پر رخصت کوئی شروع کی۔ یہ ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۵۵ (۱۷۴۰-۴۱ ع) کا زمانہ ہے۔ میر ۱۱۵۲ھ/ ۱۷۳۹ ع میں دلی آئے اور کچھ عرصے بعد جنون کے مرض میں مبتلا ہو کر ”زلدانی و زنجیری“ ہو گئے۔ جنون میر کا خاندانی مرض تھا اور ان کے چچا اسی بیماری میں فوت ہوئے تھے۔ ایک سال سے زیادہ عرصہ پورے طور پر صحت یاب ہوئے میں لگا۔ اس جنون کا ذکر میر نے تفصیل کے ساتھ ”ذکر میر“ میں کیا ہے اور اس موضوع پر ایک مثنوی ”خواب و خیال“ بھی لکھی ہے۔ بیماری کے دوران شاعری کا آغاز ہوا اور بیماری کے بعد تعلیم کا سلسلہ شروع ہوا۔ میر مہر شعر گوئی کی صلاحیت پیدائشی تھی، جلد ہی مشقِ جہم پہنچا کر شعرائے دہلی میں ممتاز ہو گئے۔ میر نے لکھا ہے کہ ”میرے اشعار تمام شہر میں پھیل گئے اور چھوٹے بڑوں کے کھان تک پہنچ گئے۔“ ۲۱۰ میر ۱۱۵۲ھ سے ۱۱۶۰ھ (۱۷۴۹ سے ۱۷۴۸ ع) تک آرزو کے پاس رہے اور پھر رعایت خان کے متوسل ہو گئے۔ احمد شاہ ابدالی سے جنگ میں قمر الدین خان بری طرح زخمی ہوئے اور وفات پا گئے۔ اسی اثنا میں محمد شاہ کے انتقال کی خبر پہنچی۔ رعایت خان صفدر جنگ کے ہمراہ دہلی پہنچے۔ میر بھی ان کے ساتھ دہلی آئے۔ محمد شاہ کے بعد احمد شاہ ۱۱۶۱ھ/ ۱۷۴۸ ع میں تخت پر بیٹھا تو صفدر جنگ کو اپنا وزیر مقرر کیا اور راجہ بخت سنگھ کو اجمیر کا صوبیدار بنا کر اس کے اپنے بھائی کی سرگرمی کے لیے روانہ کیا۔ رعایت خان بخت سنگھ کے ساتھ تھا اور میر رعایت خان کے ساتھ تھے۔ یہ شوال ۱۱۶۱ھ/ ستمبر ۱۷۴۸ ع کا زمانہ ہے۔ ۲۲ اسی سفر میں میر نے خواجہ اجمیری کے مزار کی زیارت کی۔ کچھ دن بعد جب بخت سنگھ اور رعایت خان میں جھگڑا ہو گیا اور میر ان دونوں کے درمیان صلح صفائی کرائے میں ناکام رہے تو رعایت خان کے ساتھ وہ بھی دہلی آ گئے، لیکن یہ توسل بھی زیادہ عرصے نہ رہا۔ ایک دن چاندنی رات میں ایک سرائی کا لڑکا رعایت خان کے سامنے گا رہا تھا۔ رعایت خان نے میر صاحب سے فرمائش کی کہ اس لڑکے کو اپنے چند شعر یاد کرا دیجیے تاکہ یہ انہیں ساز پر گائے۔ میر کو یہ بات ناکوار گزری لیکن پھر بھی اپنے باجی شعر اسے یاد کرا دیے اور دو تین دن بعد گھر واپس گئے۔ رعایت خان نے میر کا پھر بھی خیال کیا اور

ان کے چھوٹے بھائی محمد رضی کو اپنے ہاں ملازم رکھ لیا۔ ۳۳۔ یہ واقعہ ۱۱۹۶ھ/ ۱۷۸۱ع کا ہو سکتا ہے۔ کچھ عرصے بعد میر نے خواجہ سرا ثواب چادر جاوید خان کی ملازمت اختیار کر لی اور بخشی رنوج اسد بار خان انسان کی سفارش پر گھوڑا اور تکلیف نوکری سے معافی مل گئی۔ ۳۴۔ میر کا یہ زمانہ قدرے آرام و فراغت سے گزرا۔ اسی عرصے میں انھوں نے اپنا تذکرہ ”نکات الشعراء“ مکمل کیا لیکن جب ۲۸ شوال ۱۱۹۵ھ/ ۲۸ اگست ۱۷۸۲ع کو صفدر جنگ نے خیانت کے چائے جاوید خان کو اپنے ہاں بلا کر قتل کرا دیا تو میر بھر سہ روز گڑ ہو گئے۔ اس سہ روزگاری کے زمانے میں صفدر جنگ کے دیوان مہارائے نے میر نجم الدین علی سلام کے ہاتھ الہی گچھ پہنچا اور شوق سے بلوایا تو میر کے چند سہنے اور فراغت سے گزر گئے۔ اسی زمانے میں (۱۱۹۶ھ/ ۵۳ - ۱۷۸۲ع) میر نے خان آرزو کا بیڑوس چھوڑ دیا اور امیر خان انجام کی حویلی میں آٹھ آئے۔ دہلی کی حالت دگرگوں تھی، اسرا کی باہمی آویزشیں روز لٹے نئے گل کھلتی تھیں۔ ۱۱۹۷ھ/ ۵۴ - ۱۷۸۲ع میں صفدر جنگ کی حالت سے مرہٹوں نے بھر دلی کو تاراج کیا اور عہد الملک نے احمد شاہ کو قید کر کے ۱۰ شعبان ۱۱۹۷ھ/ ۲ جون ۱۷۸۲ع کو آنکھوں میں سلائیاں بھیر کر اندھا کر دیا۔ میر کا یہ مشہور شعر اسی واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے :

شہاں کہ کھلےز جواہر تھی خاکہ یا جنت کی

الہی کی آنکھوں میں بھرتے سلائیاں دیکھیں

میر نے لکھا ہے کہ ”میں اس سفر وحشت اثر میں احمد شاہ کے ہمراہ تھا۔ ۳۶۔“ واپس آکر میر گوشہ نشین ہو گئے۔ ۱۷ ذی الحجہ ۱۱۹۷ھ/ ۱۷ اکتوبر ۱۷۸۲ع کو صفدر جنگ نے وفات پائی اور ان کے بیٹے شجاع الدولہ اودھ کے صوبدار مقرر ہوئے۔ اسی زمانے میں خان آرزو سالار جنگ کے ہمراہ لکھنؤ چلے گئے اور وہیں ۲۳ ربیع الثانی ۱۱۹۹ھ/ ۲۷ جنوری ۱۷۸۶ع کو وفات پا گئے۔ دو تین ماہ بعد ۱۱۹۹ھ/ ۱۷۸۶ع میں راجہ جنگل کشور، جو محمد شاہ کے زمانے میں وکیل بنکا تھا، میر کو گھر سے بلا کر لے گئے اور اصلاح شعر کی خدمت ان

ف۔ نکات الشعراء میں میر نے لکھا ہے کہ ”فتبر را با او از نہ دل اخلاص است۔“ چنانچہ اکثر اوقات اتفاق باہم فکر شعر کردن و گپ زدن و مزاح نمودن می افتد“ (ص ۱۰۱، نظامی پریس پبلیکیشن ۱۹۲۲ع)۔ سلام میر شرف الدین علی ایام اکبر آبادی کے تھے تھے۔ (ج - ج)

کے مہر دی۔ میر نے لکھا ہے کہ "راجہ کا کلام ناقابل اصلاح تھا اور میں نے ان کی اکثر تصنیفات پر خط کھینچ دیا۔" ۳۷۷ اسی زمانے میں راجہ لاگرمل نہایت وزارت پر فائز ہوئے۔ ۱۱۷۱ھ/۱۷۵۷ع میں احمد شاہ ابدالی نے پھر حملہ کیا اور لاہور کو روندنا ہوا دلی پہنچا اور اس کی اینٹ سے اینٹ پیا دی۔ میر کی معاشی حالت خراب سے خراب تر ہو گئی۔ ذکر میر میں لکھا ہے کہ "میں کہ (پہلے ہی) فقیر تھا اور فقیر ہو گیا۔ میرا حال بے اسباب اور تہی دستی کی وجہ سے ابتر ہو گیا۔ شاہراہ پر جو میرا جھولپٹا تھا، مسار ہو گیا۔" ۳۸۱ اسی عالم میں میر راجہ جنگل کشور کے ہاس گئے اور روزگار کی شکایت کی۔ راجہ کی مالی حالت خود خراب تھی لیکن وضع دار اور شریف النفس انسان تھا۔ انہیں راجہ لاگرمل کے ہاس لے گیا۔ وہ بہت لطف و عنایت سے پیش آیا اور دوسرے دن جب شعر و شاعری کی محفل جمی تو کہا "میر کی ہر بیت موتی کی مانند ہے۔ اس جوان کا طرز مجھے بہت پسند ہے۔" ۳۹۱ اس کے بعد ایک سال آرام سے گزر گیا۔ احمد شاہ ابدالی کے اس حملے کے بعد میر اپنے اہل و عیال کے ساتھ دلی سے نکل گھڑے ہوئے اور ابھی آٹھ نو گھوس کی مسافت طے کر کے، بے سروسامانی کے عالم میں، ایک بیڑ کے نیچے بیٹھے تھے کہ راجہ جنگل کشور کی بیوی وہاں سے گزریں اور مور کو بے سرا دیکھ کر اپنے ساتھ برسانہ لے گئیں۔ میر وہاں سے نکلتے ہوئے ہونے کھمبیر پہنچے۔ اسی اثناء میں راجہ لاگرمل بھی وہاں آ گئے۔ میر ان کی خدمت میں حاضر ہوئے اور وہاں سے نکل جانے کی اجازت چاہی۔ راجہ نے کہا "یا ہاں مرگ" میں جانے کا ارادہ رکھتے ہو؟ اسی دن خرچ کے واسطے گجہ بھجوا اور وظیفہ بدستور سابق دستخط کر کے عنایت کیا۔ حالات کی خرابی کی وجہ سے راجہ نے چان سکونت اختیار کر لی تھی۔ راجہ لاگرمل سے میر کا توکل ۱۱۷۱ھ سے ۱۱۸۳ھ (۱۷۵۷ع سے ۱۷۷۰ع) تک تقریباً ۱۳ سال قائم رہا۔ ابھی یہ ہلاکتیں تمام نہیں ہوئی تھیں کہ عہد الملک نے عالمگیر ثانی کو بھی قتل کرادیا۔

یہ وہ زمانہ تھا کہ مرہٹے شمالی ہند میں دندناتے پھر رہے تھے۔ بھاؤ نے دہلی پر قبضہ کر کے ۱۹ صفر ۱۱۷۳ھ/یکم اکتوبر ۱۷۶۰ع کو شاہجہان ثانی کو معزول کر دیا اور شہزادہ جوان بہت (شاہ عالم ثانی) کو تخت پر بٹھا دیا اور اٹک تک کا علاقہ بھی اپنے قبضے میں کر لیا۔ مرہٹوں کی اس حرکت پر احمد شاہ ابدالی مشتعل ہو کر پھر حملہ آور ہوا اور ۶ جمادی الآخر ۱۱۷۳ھ/ ۱۳ جنوری ۱۷۶۱ع کو ابدالی اور مرہٹوں کے درمیان وہ جنگ ہوئی جسے ہانی بت

ان کے چھوٹے بھائی بد رضى کو اپنے ہاں ملازم رکھ لیا۔ ۳۳ یہ واقعہ ۱۱۹۲ھ/ ۱۷۷۹ع کا ہو سکتا ہے۔ کچھ عرصے بعد میر نے خواجہ سرا لواب پادر جاوید خان کی ملازمت اختیار کر لی اور بخشی فوج اسد یار خان اسان کی سفارش پر کھوڑا اور تکبیلہ لوکری سے مداف مل گئی۔ ۳۴ میر کا یہ زمانہ قدرے آرام و فراغت سے گزرا۔ اسی عرصے میں انہوں نے اپنا تذکرہ ”نکات الشعراء“ مکمل کیا لیکن جب ۲۸ شوال ۱۱۹۵ھ/ ۲۸/۳ اگست ۱۷۵۲ع کو صفدر جنگ نے ضیافت کے چاہنے جاوید خان کو اپنے ہاں ہلا کر قتل کرا دیا تو میر بھر بے روزگار ہو گئے۔ اس بے روزگاری کے زمانے میں صفدر جنگ کے دیوان سہا نرائن نے میر نجم الدین علی سلام ف کے ہاتھ انہیں کچھ بھیجا اور شوق سے بلوایا تو میر کے چند مہینے اور فراغت سے گزر گئے۔ اسی زمانے میں (۱۱۹۶ھ/ ۵۳ - ۱۷۵۲ع) میر نے خان آرزو کا بیڑوس چھوڑ دیا اور امیر خان انبام کی حویلی میں آٹھ آئے۔ دہلی کی حالت دگرگون تھی، اسرا کی باہمی آویزشیں روز لٹے نٹے گل کھلاتی تھیں۔ ۱۱۹۷ھ/ ۵۴ - ۱۷۵۳ع میں صفدر جنگ کی حاکمت سے مرہٹوں نے بھر دلی کو تاراج کیا اور عباد الملک نے احمد شاہ کو قید کر کے ۱۰ شعبان ۱۱۹۷ھ/ ۲ جون ۱۷۵۳ع کو آنکھوں میں سلائیاں پھیر کر اندھا کر دیا۔ میر کا یہ مشہور شعر اسی واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے :

شہاب کہ کھلے جواہر تھی خاکِ پا جنت کی

الہی کی آنکھوں میں بھرتے سلائیاں دیکھیں

میر نے لکھا ہے کہ ”میں اس سفر وحشت اثر میں احمد شاہ کے ہمراہ تھا۔ ۳۶“ واپس آ کر میر گوشہ نشین ہو گئے۔ ۱۷ ذی الحجہ ۱۱۹۷ھ/ اکتوبر ۱۷۵۳ع کو صفدر جنگ نے وفات پائی اور ان کے بیٹے شجاع الدواہ اودہ کے صوبیدار مقرر ہوئے۔ اسی زمانے میں خان آرزو سالار جنگ کے ہمراہ لکھنؤ چلے گئے اور وہیں ۲۳ ربیع الثانی ۱۱۹۹ھ/ ۲۷ جنوری ۱۷۵۶ع کو وفات پا گئے۔ دو تین ماہ بعد ۱۱۹۹ھ/ ۵۶ - ۱۷۵۶ع میں راجہ جنگل کشور، جو بد شاہ کے زمانے میں وکیل بنکالہ تھے، میر کو گھر سے ہلا کر لے گئے اور اصلاح شعر کی خدمت ان

ف۔ نکات الشعراء میں میر نے لکھا ہے کہ ”القدر را با او از دل اغلاص است۔ چنانچہ اکثر اوقات اتفاق باہم فکر شعر کردن و گپ زدن و مزاح نمودن می افتد“ (ص ۱۳۱، نظامی پریس پبلیکیشن ۱۹۲۲ع)۔ سلام میر شرف الدین علی نام اکبر آبادی کے بیٹے تھے۔ (ج - ج)

کے سپرد کی۔ میر نے لکھا ہے کہ ”راجہ کا کلام لتاقل اصلاح تھا اور میں نے ان کی اکثر تصنیفات پر خط گھینچ دیا۔“ ۳۷۷ اسی زمانے میں راجہ ناگرمال لیابت وزارت بر فائز ہوئے۔ ۱۱۰۱ھ/۱۷۵۷ع میں احمد شاہ ابدالی نے پھر حملہ کیا اور لاہور گورولڈا ہوا دلی پہنچا اور اس کی اینٹ سے اینٹ بیا دی۔ میر کی معافی حالت خراب سے خراب تر ہو گئی۔ ذکر میر میں لکھا ہے کہ ”میں کہ (پہلے ہی) نظیر تھا اور نظیر ہو گیا۔ میرا حال بے اسباب اور نہی دستی کی وجہ سے ابتر ہو گیا۔ شاہراہ پر جو میرا چھوڑا تھا، مسار ہو گیا۔“ ۳۸۷ اسی عالم میں میر راجہ جنگ کشور کے پاس گئے اور روزگار کی شکایت کی۔ راجہ کی مالی حالت خود خراب تھی لیکن وضع دار اور شریف النفس انسان تھا۔ الہی راجہ ناگرمال کے پاس لے گیا۔ وہ بہت لطف و عنایت سے پیش آیا اور دوسرے دن جب شعر و شاعری کی محفل جمی تو گھبرا ”میر کی ہر بیت موتی کی مانند ہے۔ اس جوان کا طرز مجھے بہت پسند ہے۔“ ۳۹۷ اس کے بعد ایک سال آرام سے گزر گیا۔ احمد شاہ ابدالی کے اس حملے کے بعد میر اپنے اہل و عیال کے ساتھ دلی سے نکل کوٹلے ہوئے اور ابھی آلہ نو گوس کی مسافت طے کر کے، بے سرو سامانی کے عالم میں، ایک بڑے کے لیجے لیٹھے تھے کہ راجہ جنگ کشور کی بیوی وہاں سے گزریں اور میر کو بے آسرا دیکھ کر اپنے ساتھ برسانہ لے گئیں۔ میر وہاں سے کلباں ہوئے ہوئے کھمیر چنچے۔ اسی اثناء میں راجہ ناگرمال بھی وہاں آ گئے۔ میر ان کی خدمت میں حاضر ہوئے اور وہاں سے نکل جانے کی اجازت چاہی۔ راجہ نے گھبرا گیا ”یابانِ مرگ“ میں جانے کا نواہ رکھتے ہو؟ اس دن خرچ کے واسطے کچھ بھجا اور وظیفہ پسنور مایل دستخط کر کے عنایت کیا۔ حالات کی خرابی کی وجہ سے راجہ نے چاں حکومت اختیار کر لی تھی۔ راجہ ناگرمال سے میر کا توسل ۱۱۰۱ھ سے ۱۱۰۸ھ (۱۷۵۷ع سے ۱۷۵۰ع) تک تقریباً ۱۲ سال قائم رہا۔ ابھی یہ پلاٹیں تمام نہیں ہوئی تھیں کہ عہد الملک نے عالمگیر ثانی کو بھی قتل کرادیا۔

یہ وہ زمانہ تھا کہ سرہٹے شاہی ہند میں دندناتے پھر رہے تھے۔ بھاؤ نے دہلی پر قبضہ کر کے ۱۹ صفر ۱۱۰۸ھ/یکم اکتوبر ۱۷۶۰ع کو شاہجہان ثانی کو معزول کر دیا اور شہزادہ جوان بخت (شاہ عالم ثانی) کو تخت پر بٹھا دیا اور اٹک تک کا علاقہ بھی اپنے قبضے میں کر لیا۔ سرہٹوں کی اس حرکت پر احمد شاہ ابدالی مشتعل ہو کر پھر حملہ آور ہوا اور ۶ جمادی الآخر ۱۱۰۸ھ/ ۱۲ جنوری ۱۷۶۱ع کو ابدالی اور سرہٹوں کے درمیان وہ جنگ ہوئی جسے ہانی پت۔

کی تیسری جنگ کا نام دیا جاتا ہے ۔ اس جنگ نے مرہٹوں کو تباہ و برباد کر دیا ۔ فاتح احمد شاہ ابدالی دہلی میں داخل ہوا اور اطراف کے سرداروں کے نام پیغام بھیجے ۔ ایک سرور راجہ لاگرمل کو بھی بھیجی ۔ میر بھی راجہ لاگرمل کے ساتھ کھمبیر سے دہلی پہنچے ۔ دہلی کی حالت خراب تھی ۔ ایک دن میر شہر کی طرف گئے تو ویرانے کو دیکھ کر ان کی حالت غیر ہو گئی ۔ ”ذکر میر“ میں لکھا ہے کہ ”ہر قلم پر میں رویا اور عبرت حاصل کی ۔ جب آگے بڑھا تو اور حیران ہوا ۔ مکان پہچان میں نہ آئے ۔ در و دیوار نظر نہ آئے ، عمارت کی بنیادیں نظر نہ آئیں ۔ رہنے والوں کی کوئی خبر نہ ملی ۔“ جنگ ہانی بت سے فارغ ہو کر جب احمد شاہ ابدالی واپس ہوا تو سورج مل نے آگرہ پر قبضہ کر لیا اور جب اسے خبر ملی کہ بادشاہ ایک بڑے لشکر کے ساتھ مقابلے کے لیے آ رہا ہے تو اس نے راجہ لاگرمل کو آنے کی دعوت دی ۔ میر بھی راجہ لاگرمل کے ہمراہ آگرہ پہنچے ۔ راجہ نے بادشاہ اور شاہ عالم کے درمیان صلح کرا دی ۔ میر نے لکھا ہے کہ ”میں اس تقریب سے تیس سال بعد آگرہ گیا ۔“ آگرہ میں اپنے والد اور منہ بولے چچا امان اللہ کے مزارات پر گئے ۔ آگرہ کے شعرا انہیں امام بن مسجھ کر ملاقات کے لیے آئے۔“ لیکن اس بار یہاں آگرہ میر اس لیے خوش نہیں ہوئے کہ کوئی ایسا مخاطب نہ ملا جس سے بات کر کے دل بہتا ہو تو قسملی ہوئی ۔ میر چار ماہ رہ کر سورج مل کے قلعوں میں واپس آ گئے ۔ یہاں آکر اطلاع ملی کہ انگریزوں نے ناظر بنگالہ میر قاسم کو شکست دے دی ہے ۔ یہ ۱۱۷۸ھ/۶۵ - ۱۷۶۵ء کا واقعہ ہے ۔“ عظیم آباد چولکھ لطافت بنگالہ کا حصہ تھا ، شجاع الدولہ نے شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر انگریزوں پر فوج کشی کر دی ۔ انگریزوں کے مقابلے میں شاہی افواج کو شکست ہوئی ۔ بادشاہ حراست میں آ گیا ۔ انگریزوں نے معاہدہ کر کے بنگال ، بہار ازیسہ کی دیوانی کی سند اپنے نام لکھوائی اور بادشاہ کو الہ آباد میں نظر بند کر دیا ۔

اسی زمانے میں سورج مل کے بیٹوں اور مرہٹوں میں جنگ چھڑ گئی ۔ راجہ لاگرمل سورج مل کے قلعوں سے نکل کر آگرہ آ گئے ۔ میر بھی ان کے ہمراہ تھے ۔ پندرہ دن رہ کر راجہ واپس آئے اور جانوں کی بڑھتی ہوئی شورش کو دیکھ کر ، یس ہزار اہل دہلی کے ساتھ ، جو ان کی پناہ میں تھے ، شہر کمان آ گئے ۔ میر بھی اسی قافلے کے ساتھ تھے ۔ ربیع الاول ۱۱۸۵ھ/ جون ۱۷۷۱ء میں جب شاہ عالم الہ آباد سے فرخ آباد آئے تو راجہ لاگرمل نے میر کو حسام الدین خاں کے پاس ، جو اس وقت شاہ عالم کے مزاج میں دخیل تھے ،

روانہ کیا۔ میر نے حسام الدین خان سے مل کر عہد و بیان کیے لیکن راجہ کے چھوٹے بیٹے نے اپنے باپ کو سمجھایا کہ دگھنٹیوں کے ساتھ ملنا زیادہ بہتر ہے۔ راجہ نے چھوٹے بیٹے کی بات مان لی۔ میر بہت بے آبرو ہوئے اور راجہ کے بڑے بیٹے رائے چاند سنگھ کو سارے حالات سے باخبر کیا اور پھر راجہ لاگرمال کے ساتھ کاماں سے دہلی آکر راجہ سے علیحدہ ہو گئے۔ اسی زمانے میں مرہٹوں کے سردار سندھیا بادشاہ کو لے کر ۲۹ رمضان ۱۱۸۵ھ/ جنوری ۱۷۷۲ء کو دہلی آئے اور بادشاہ کو مجبور کر کے نجیب الدولہ کے لڑکے ضابطہ خان پر ۱۹ ذی قعد ۱۱۸۵ھ/ ۲۳ فروری ۱۷۷۲ء کو سکرٹال میں حملہ کر دیا۔ ضابطہ خان بھاگ گیا، مرہٹوں نے سارے اسباب پر قبضہ کر لیا۔ میر بھی راجہ لاگرمال کے بیٹے رائے چاند سنگھ کے ہمراہ شاہی لشکر کے ساتھ تھے۔ مرہٹے چونکہ سب کچھ لے گئے رائے چاند سنگھ کی مالی حالت بھی خراب ہو گئی اور میر کی حالت تو اور بھی ابتر ہو گئی۔ ذکر میر میں (پہلا حصہ) :

”میں بھیک مانگنے کے لیے اٹھا اور شاہی لشکر کے ہر سردار کے در پر گیا۔ چون کہ شاعری کی وجہ سے میری شہرت بہت تھی، لوگوں نے میرے حال پر خاطر خواہ توجہ کی۔ کچھ دن گزرتے ہی کی سی زلدی گزری اور (آخر کار) حسام الدولہ کے چھوٹے بھائی وجیہ الدین خان سے ملا۔ اس نے میری شہرت اور اپنی اہلیت کے مطابق تھوڑی بہت مدد کی اور بہت تھل دی۔“

سکرٹال سے دہلی واپس آکر میر خانہ نشین ہو گئے اور دوسروں کے سلوک پر زلدی گزارنے لگے۔ بادشاہ بھی کہ کہ کچھ بھیج دیتے تھے۔ اس وقت میر کی عمر ۵۰ سال تھی اور ان کی ساری سرگرمیاں ادب و شعر تک محدود تھیں :

مصرعے سے کہ کہ مسی کویم کار دہائے من میں قدر است ۴۵
اسی زمانے میں میر نے ”ذکر میر“ کو مکمل کیا۔

اگر ان سب حالات پر نظر ڈالی جائے تو اپنے والد کی وفات سے لے کر ۱۱۸۵ھ/ ۱۷۷۲ء تک میر نے زلدی میں پریشانیوں، اہلاس، ویراہوں اور خالہ جنگیوں کے علاوہ کچھ نہیں دیکھا۔ آسودگی نام کی کوئی چیز ان کی زلدی میں کبھی نہیں آئی :

مجھ کو ذکر میر کا مجھ سے اے ناصح

وہ میں ہی ہوں کہ جس کو عاقبت یزاد گیتے ہیں

عظیم مغلیہ سلطنت ان کی آنکھوں کے سامنے ٹکڑے ٹکڑے ہوئی۔ احمد شاہ

اہدال کے حملے اور معاشرے پر ان حملوں کے اثرات گھو میر نے اپنے ہاتھ لگے
 شاہ خاتون میں محسوس کیا۔ رعایت غلی کی ملازمت سے لے کر ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ع
 تک پچیس چھپیس سال کے عرصے میں میر زمانے کے انقلاب کی چمکتی میں ہستے
 رہے اور زمانے کا شعور ان کے خون میں گردش کرتا رہا۔ ان سب اثرات نے
 ان کی شاعری کا مزاج، لہجہ اور آہنگ متعین کیا۔ اس دور میں ان کی مقبولیت
 کا سب سے بڑا راز یہی تھا کہ وہ لے، جو میر کی شاعری کے ساڑھے نکل دہی
 تھی، معاشرے کی بے چارگی، زمانے کے جبر اور حالات کی بے رحمی کا اظہار
 کر رہی تھی۔ میر نے اپنے دور کی آواز گوی اپنی شاعری میں غزلتالہ سطح پر
 اس طرح سمویا کہ اس آواز نے اپنے دور کی فوجانی بھی کی اور اسے زمان و مکان
 کی تبد سے آزاد کر کے اٹلی سطح پر پہنچا دیا۔ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ع سے لکھنؤ جانے
 تک (۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ع) کا زمانہ بھی، جسے میر نے خاتہ نشینی کا زمانہ کہا
 ہے، معاشی بدنامیوں کا زمانہ تھا۔ مستقبل غیر یقینی اور حال بے حال تھا۔
 اہل ہنر ایک ایک کر کے دلی چھوڑ رہے تھے۔ سودا اور سوز جا چکے تھے۔
 شاہ عالم نے شاہ تسلیم کے تکیے میں اقلیت اختیار کر لی تھی۔ درد مستند فقر پر
 بیٹھے تھے۔ دلی میں یہ عالم تھا کہ خود بادشاہ وقت شاہ عالم بھی گدا تھا۔
 وہ دوسروں کی گھما بند کرتا۔ اہل ہنر کی سرپرستی کرنے والے اسراء اس دنیا سے
 اٹھ چکے تھے اور جو باقی تھے وہ خود روٹیوں کے محتاج تھے۔ میر کی شاعری کی
 خوشبو سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی، لیکن شاعر میر کی حالت خراب تھی۔
 وہ دوسروں کی امداد پر زندگی گزار رہے تھے اور اس زندگی سے اتنے عاجز آ چکے
 تھے کہ کوئی بھی ذرا سا سہارا دیتا تو وہ اس کے پاس چلے جاتے۔ میر کے دل
 میں یہ خواہش ایک عرصے سے موجود تھی کہ وہ بھی لکھنؤ جا کر دربار اودھ
 سے وابستہ ہو جائیں۔ ”کلیات میر“ میں ایک مثنوی ”در بیان گدغدائی لواب آصف
 الدولہ جادر“ ملتی ہے۔ آصف الدولہ کی ایک ہی شادی ۱۱۸۳ھ/۱۷۶۹ع میں
 وزیر الممالک لواب قمر الدین غلی کی بیٹی شمس النساء بیگم سے ہوئی تھی۔^{۳۶}
 میر کی یہ مثنوی اسی چھپی ہوئی خواہش کا اظہار تھی۔ ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۱ع میں
 سودا کی وفات کے بعد آصف الدولہ کو خیال آیا کہ اب میر کو بلوایا جائے۔
 آصف الدولہ کے ساموں لواب سالار جنگ نے، ان پرانے روابط کے پیش نظر

ف۔ لسنک قائم (مثنوی) میں میر نے بھٹیاری کی زبان سے یہ شعر کہلوا دیا ہے :
 سو تو نکلیے ہو گورے ہالم تم ہو گدا جسے شاہ عالم تم

جو میر کے ماموں مزاج الدین علی خان آرزو سے ان کے تھے ، کہا کہ اگر نواب صاحب زادہ راہ عنایت فرمائیں تو میر ضرور آجائیں گے جیسے ہی زادہ راہ اور پروانہ ملا میر فوراً لکھنؤ کے لیے روانہ ہو گئے اور یہ بھول گئے کہ دلی سے لکھنؤ چلے جانے پر انھوں نے اپنے محسن اور ماموں کو اس بات پر کبھی نازیبا الفاظ کہے تھے یہ دلی سے میر فرخ آباد پہنچے ۔ رئیس فرخ آباد مظفر جنگ نے انھیں چند روز ٹھہرنے کے لیے کہا لیکن وہ اتنی جلدی میں تھے کہ وہاں سے لکھنؤ آئے اور سیدھے سالار جنگ کے گھر پہنچے ۔ چار ہفتے دن بعد آصف الدولہ سرخ باڑی کے لیے آئے ۔ میر بھی وہاں موجود تھے ۔ ملاقات ہوئی اور انھیں شعر سنائے ۔ سالار جنگ نے نواب کو یاد دلایا ۔ نواب نے چند دن بعد میر کو بلوایا ۔ میر نے قصیدہ پیش کیا اور ملازم ہو گئے ۔ ۳۷ "گشت ہند" کے مطابق تین سو روپے ماہوار مقرر کر کے نصیر علی خان لکھنؤ کے سپرد کیا اور "صفیہ ہندی" کے مطابق دو سو روپے ماہوار مقرر ہوئے ۔ ۳۸ "برہان" یہ اس کے روزگاری اور ہائیس روپے ماہوار ۵۰ "تذکرہ" کے مطابق میں ، جو نواب چادر جاوید خان کی سرکار سے میر کو ملتی تھی ، ایک جاگیر کے برابر تھی ۔

میر نے اپنے لکھنؤ آنے کا سال کہیں نہیں لکھا لیکن ذکر میر کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے ۵۱ کہ جب میر دلی سے چلے آئے وقت نجف خان ذوالفقار الدولہ سخت بیمار تھے ۔ لکھنؤ پہنچنے کے بعد میر نے نجف خان کے سرے کا ذکر کیا ہے "میر سے اصرار آ جانے کے بعد وہاں کہ نجف خان بستر علالت پر تھے ، فوت ہو گئے ۔ ۵۲ "ان الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ لکھنؤ پہنچنے کے کچھ عرصے بعد ہی نجف خان (م ۲۲ ربیع الآخر ۱۱۹۶ھ / اپریل ۱۷۸۲ء) کے سرے کی اطلاع ملی ۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ "نجف خان اولیٰ صفر یا اوائل ربیع الاول ۱۱۹۶ھ میں ڈی فراش ہوئے ۔ اس وقت میر دہلی میں تھے ۔ ان کی وفات کی تاریخ ۲۲ ربیع الآخر ہے ۔ اس وقت میر لکھنؤ میں تھے ۔ ۵۳

۵۔ وہ الفاظ یہ ہیں "خالوئے من ہادیہ بیائے طبع شد یعنی در لشکر شجاع الدولہ ہاں توفیق ملت کہ برادرانہ اسحاق خان شہید آن جا ہستند ، نظر بر حقوق سابق رعایتی خواہند کرد ، جز باد بدستل نیامد ۔ لکھنؤ زمانہ غرور و ہم آہنگی ۔ مردہ او را آوردند و در حویلی بنیاد سپردند ۔" (ذکر میر ، ص ۵۵) ۔

گویا میر ربیع الاول کے آخر یا ربیع الآخر میں لکھنؤ پہنچے اور اپنی زندگی کے باقی ۳۱ سال وہاں گزار کر ۱۱۲۵ھ/۱۸۱۱ع میں وفات پائی۔

اٹھارویں صدی عیسوی کے اس ماحول میں پراگندہ روزی، پراگندہ دل، علم و دماغ اور اتنا ہوس میر کے علاوہ کوئی اور ہوتا تو پس کر رہ جاتا لیکن میر نے وقت کی دھڑکن کو اپنے خون میں شامل کر کے اسے اپنی شاعری کے ساز میں سمو دیا۔ میر کی آواز اٹھارویں صدی کے برصغیر کی روح کی آواز ہے جس میں اس دور کے احساسات، امید و بیم، خوف و رجا، آس و پاس اور غم و الم شامل ہیں۔ میر کی شاعری ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ہم اس دور کی روح کا عکس دیکھ سکتے ہیں۔ لیکن میر کی شاعری کو سمجھنے کے لیے چلے، ان حالات زندگی کی روشنی میں، ان کی شخصیت و سیرت کا یہی مطالعہ کر لیا جائے۔

(۷)

میر کی سیرت و شخصیت متضاد عناصر سے مل کر بنی تھی۔ ان کا گھر فقیر درویش کا گھر تھا۔ باپ متقی پریزگار انسان تھے۔ لوکل و قناعت شعار، سہلہ آئینہ عشق سے روشن اپنے بیٹے کو تلقین عشق کرتے اور کہتے:

”اے بیٹے عشق اختیار کر کہ (دلہا کے) اس کارخانے میں اسی کا تصرف ہے۔ اگر عشق نہ ہو تو ظہر گل کی صورت نہیں پیدا ہو سکتی۔ عشق کے بغیر زندگی وبال ہے۔ دل باغداد عشق ہونا کمال کی علامت ہے۔ سوز و ساز دونوں عشق سے ہیں۔ عالم میں جو کچھ ہے وہ عشق ہی کا ظہور ہے۔“

جی وہ زاویہ ہے جس سے میر نے زندگی، انسان، معاشرے اور فرد کے رشتوں کا سراغ لگایا اور جی وہ مرکزی نقطہ ہے جس سے ان کی شاعری کا دائرہ بنتا ہے:

محبت نے ظلمت سے کالڑھا ہے نور
نہ ہوتی محبت، نہ ہوتا ظہور
محبت ہی اس کارخانے میں ہے
محبت سے سب کچھ زمانے میں ہے
محبت آگے کا سردار ہو
دلوں کے تپیں سوز سے ساز ہو (مثنوی شعلہ شوق)
عشق ہی عشق ہے، نہیں ہے کچھ
عشق بن تم کہو کہیں ہے کچھ

عشق تھا جو رسول ہو آیا
 ان نے پیغام عشق پہنچا یا (مثنوی معاملات عشق)
 عشق ہے تلخہ کار ، تلخہ خیال

ہر جگہ اس کی آگ نئی ہے چال (مثنوی دیباچے عشق)
 میں عشق ان کی شاعری کی تخلیقی روح ہے اور اسی سے ان کی میرت و شخصیت
 کی تعمیر ہوئی ہے۔ میر کی شاعری اسی لیے عشقیہ شاعری ہے جس میں مقامیت
 بھی ہے اور آلائش بھی۔ ایسی شاعری اس سے چلے نہ اُردو میں ہوئی اور نہ
 میر کے بعد۔ آنے والے شعرا ہر گہرے اثرات کے باوجود ، اس عشقیہ رنگ کی
 کوئی پیروی نہ کر سکا۔ یہ عشق کثافت بھی ہے اور لطافت بھی اور ان دونوں
 کے ملنے سے میر کی شاعری کا رنگ و آہنگ پیدا ہوا ہے۔

بچپن کے حالات و واقعات نے میر کی میرت ہر گہرے نقوش ثبت کیے
 تھے۔ ان کی تربیت ان کے منہ بولے چچا نے کی تھی۔ دس سال کے تھے کہ
 چچا کا اور گیارہ سال کے تھے کہ باپ کا انتقال ہو گیا۔ باپ نے تین سو روپے
 قرضہ چھوڑا۔ گیارہ سال کی عمر سے میر ہر مذہ داروں کا ایسا بوجہ بڑا کہ وہ
 تلاشِ معاش میں لگ گئے۔ فکرِ معاش ان کے لیے غیر زیست بن گیا :

فکرِ معاش یعنی غمِ زیست لا بہ کے

مرا جائے کہیں کہ الگ آرام پائے

ایک طرف زندگی کی بنیادی ضروریں نہیں جن کو پورا کروا میر کے لیے دشوار
 تھا اور دوسری طرف صدیوں پرانا معاشی ، سماجی ، سیاسی و تہذیبی نظام ان کی
 نظروں کے سامنے جان کنی کی حالت میں تھا۔ ذاتی غم اور زمانے کے غم نے
 حساس میر کو دریا دریا رلایا اور ان کی شاعری کو وہ لشریٹ دی جو ان کی
 استیلائی صفت ہے۔ بے زری ، اجڑا لکڑ ، چراغِ مفلس ، چراغِ گور ، ویرانہ ،
 صحرا ، مرگ وغیرہ اسی کیفیت کے اشارے ہیں جو بار بار ان کی شاعری میں
 آتے ہیں۔

میر کے بارے میں عام طور پر کہا جاتا ہے کہ وہ اپنی ذات کے نہاں خانے
 میں اسے بند تھے کہ کہیں گھڑی سے باہر آنکہ اٹھا کر بھی نہیں دیکھا۔
 میر کی اتنا برہمنی اور اپنی ذات کے احساسِ اہمیت کے باوجود یہ ایک ایسا
 یک طرفہ تصور ہے جو میر کی شخصیت و شاعری کے مطالعے کو ایک غلط راستے
 پر ڈال دیتا ہے۔ میر زمانے کی کشمکش سے انک اھلک وہ کر صرف اپنے لہسوں
 ہی میں محو نہیں رہے بلکہ وہ اس دور کے سیاسی واقعات کے عینی شاہد اور ان میں

شریک تھے۔ 'ذکر میر' سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے زمانے کی طوائف خیز لہروں پر چنے کبھی ٹوٹے کبھی تیرتے رہے۔ انہوں نے وہ سب کچھ کیا جو ان حالات میں ایک آدمی کو کرنا چاہیے تھا۔ یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ میر سے زیادہ سفر اس دور کے کسی شاعر نے نہیں کیا۔ ۱۶۹۰ء (۱۷۴۷ع) سے لے کر ۱۸۵۵ء (۱۷۷۲ع) تک تقریباً پچیس سال وہ غنچہ اسراء کے ملازم رہے۔ مصاحبت کی، لوگری کی، سماںی رہے، میدانِ جنگ میں گئے، سفارت کی خدمت انجام دی، سفر کیے، مصائب الہائے، دنگ چھلے، لالہ کشی کی، دستِ سوال دراز کیا، چھتر میں رہے، اپنے کو چھتر کے لئے دینے دیکھا، دلی کو بار بار لٹھے دیکھا، امیروں کو فقیر اور شاہ کو گدا بننے دیکھا، بادشاہوں کی آنکھوں میں سلاٹیاں بھر دیکھیں، وارن ہیشنگز کی لکھنؤ میں آمد اور یکماتِ اودہ پر اس کے ظلم و جبر کو دیکھا، مرہٹوں کی غارت گری، جالوں کی شورش، روہیلوں کی بورش سے مغلیہ سلطنت کی عظیم عمارت کو ڈھیر ہٹے دیکھا۔ برعظیم میں انگریزوں کا اقتدار اور جنرل لیک کی فوجوں کا دہلی میں قلعہ داخلہ وہ واقعات ہیں جو میر کے سامنے ہوئے اور جس نے ان کے درہائے احساس کو متلاطم رکھا۔ میر نے ایک زندہ باتصور انسان کی طرح اپنے تخلیقی وجود میں اُتار لیا۔ وہ ایک زندہ انسان کی طرح عرس اور میلے ٹہیلوں میں بھی نظر آتے ہیں۔ ۵۶۔ ہم صحبتوں میں گپ شب اور ہنسی مذاق بھی کرتے ہیں۔ ۵۷۔ دوستوں اور معاصرین پر چست گئے ہوئے قرون سے لطف اندوز بھی ہوتے ہیں۔ ۵۸۔ 'ذکر میر' کے لطائف ہیں اس دلچسپی کے شاہد ہیں۔ ف میر دلیا سے بے تعلق نہیں تھے۔ اگر ہوتے تو وہ ایسی شاعری نہیں کر سکتے تھے جو آج بھی ہمارے لیے ایک زندہ تخلیقِ عمل ہے۔ دلی کے مشاعروں میں میر نے وہ سارے گھول گھولے جو اپنی میریت کو قائم کرنے

ف۔ "کتاب کے آخر میں میر صاحب نے کچھ لطیفے بھی جمع کر دیے ہیں۔ بعض پرانے اور تازہ ہیں اور بعض خود ان کے زمانے کے ہیں اور ہر لطف ہیں، مگر ایسوس کہ بعض ان میں سے ایسے لطف ہیں کہ ان کا لکھنا یا بیان کرنا ممکن نہیں ہے۔۔۔ یہ ایک غیر متعلق چیز تھی۔ ہم نے یہ لطیفے کتاب سے خارج کر دیے ہیں۔" (مقدمہ از عبدالحق، ذکر میر، صفحہ ۱۱) ہم نے کچھ لطیفے 'ذکر میر' کے مطالعے میں آئندہ صفحات میں درج کر دیے ہیں۔ (ج۔ ج)

کے لیے ضروری سمجھے۔ "نکات الشعراء" میں وہ ایک گروہ بتاد شاعر نظر آتے ہیں۔ اپنے گروہ کے شاعروں کو چڑھاتے ہیں اور دوسرے گروہ کے شاعروں کو گراہتے ہیں۔ "ازدو لائمہ" لکھ کر الہوں نے دلی کے سارے شاعروں کو دعوتِ ہیکار دی جس میں اپنے سارے معاصر شاعروں کو کھڑے مکھڑے اور خود کو ازدو بتایا جس نے منہ کھول کر جو سانس اندر لی تو سب کو بڑب کر کے میدانِ سناٹ کر دیا۔ صرف ازدو باقی رہ گیا۔ اس مثنوی کا جواب شاگردِ حاتمِ بد اسان لٹار نے دیا، جس کا یہ شعر محفوظ رہ گیا ہے :

حیدر کتار نے وہ زور بٹھا ہے تار

ایک دم میں دو کروں ازدو کے کاتے چیر کر

بقائے "دوآبہ" کا مضمون اپنے شعر میں باندھا۔ میر نے بھی بعد میں دوآبہ کا مضمون اپنے شعر میں باندھا۔ بقائے میر پر چوری کا الزام لگایا اور کہا :

میر نے سرا مضمونِ دوآبے کا لیا

پر بقا تو یہ دعا کر جو دعا دینی ہو

با خدا میر کے دہنوں کو دوآبہ کر دے

اور یعنی یہ جا اس کی کہ تر یعنی ہو

بقائے "میتار میر" کے نام سے ایک مثنوی بھی لکھی جس میں دکھایا کہ میر صاحبِ چوری کے الزام میں پکڑے گئے ہیں اور "میتار میر" میں قید کر دیے گئے ہیں۔ اس میتار کے بارے میں بقائے بتایا کہ :

یہ میتار دزدِ بدافعال ہے جو چوری کرے اس کا یہ حال ہے

میر نے بھی جوابِ بھروسے لکھیں۔ بقا اور کمتروں کی بھجوں، خاکسار سے ان کے معرکے، اپنے اہم معاصرین شاہ حاتم اور بٹن کے بارے میں ٹہر کہنے والے، اپنے معاصرین کے اشعار پر اصلاحیں زندگی سے پوری دلچسپی لینے کی گواہی دیتی ہیں۔

میر کو شدید احساس تھا کہ وہ اتنے بڑے شاعر ہیں کہ ان کا کوئی ثانی نہیں ہے، لیکن زمانے نے ان کی قدر نہیں کی۔ اسی احساس کے ساتھ وہ زمانے سے ٹکراتے رہے۔ لیکن واقعات بتاتے ہیں کہ اس ٹہر آشوب دور میں بھی معاصرے نے ان کی قدر کی۔ جب رعایت خاں نے میر سے مرانی کے لڑکے کو اپنے چند شعر یاد کرائے کے لیے کہا تو الہوں نے لوکری چھوڑ دی، لیکن رعایت خاں نے ان کی جگہ ان کے چھوٹے بیٹا بد رضی کو ملازم رکھ لیا۔ راجہ جنگل کشور الہیں گھر سے بلا کر لے گیا۔ راجہ ناگرمیل نے بکڑے دنوں

میں بھی ان کا خیال رکھا۔ بادشاہ وقت شاہ عالم دہلی، مالی پوریشاہیوں کے باوجود، کبھی کبھی کچھ بھیج دیتا تھا۔ نواب بہادر جاوید خان کے وہ ملازم رہے لیکن گھوڑے اور لکھنؤ لوکری سے معافی رہی۔ یہ زمانہ ہی ایسا غیر یقینی تھا کہ کوئی کچھ کرنا بھی چاہتا تو نہیں کر سکتا تھا۔ ان کی بے دماغی یا بے دماغی کا دور ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ء کے بعد شروع ہوتا ہے جب وہ سرکار سکرنال کے بعد دلی آ کر خانہ نشین ہو گئے تھے۔ رفتہ رفتہ یہ چلو ان کی شخصیت پر غالب آنا گیا اور لکھنؤ پہنچ کر افسانہ بن گیا۔ لکھنؤ میں ان کی انایت و خود پرستی کے جتنے واقعات درج ہیں وہ سب اسی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کی شہرت سارے برعظم میں پھیل چکی تھی اور بیشتر شاعروں کے چرامخ ان کی شاعری کے سامنے گل ہو چکے تھے۔ مرزا مغل بہت کو دیکھ کر یہ کہتا کہ تمہارے چہرے سے شعر نہیں معلوم نہیں ہوتی، سخن گو خالق کرتے سے کیا حاصل۔ لکھنؤ جانے ہوئے نہیں کی طرف سے منہ پھیر کر بڑھے رہا اور سارے سفر میں اس سے ہات نہ کھڑا، شاہ قدرت سے یہ کہتا کہ دیوان کو اپنے دریا میں ڈال دو۔ آصف الدولہ کا پوچھنا کہ کیا مرزا رفیع السودا شاعر مسلم الثبوت تھا؟ اور میر کا جواب دینا ”ہر عیب کہ سلطان بہ استدہ پتر است“ وہ واقعات ہیں جو ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ء کے بعد کے دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ سب واقعات، خواہ ان میں المالوی عنصر کتنا ہی شامل ہو گیا ہو، اس دور میں میر کی بڑھی ہوئی انایت کو ظاہر کرتے ہیں۔ لکھنؤ آ کر انہیں فراغت ضرور نصیب ہوئی لیکن یہاں انہیں دلتی اور دلی کے کوچے یاد آتے رہے۔ لکھنؤ دلتی سے مختلف تھا۔ یہاں کی تہذیب میں گہرائی اور رچاوت نہیں تھی اور میر ساری عمر خود کو لکھنؤ سے ہم آہنگ نہ کر سکے :

یا رب شہر اپنا بول چہڑایا تو نے

ویرانے میں مجھ کو لا بیٹھایا تو نے

میں اور گھبرا لکھنؤ کی یہ خلقت

اے والے یہ گھبرا کہا خدا ہا تو نے

غراہ دلی کا وہ چند پتر لکھنؤ سے تھا

وہیں میں کلش مر جاتا مرا سیمہ نہ آتا ہاں (دیوان چہارم)

آباد اجڑا لکھنؤ چندوں سے اب ہوا

مشکل ہے اس خراہ میں آدم کی بود و باش (دیوان پنجم)

دلی کے مقابلے میں لکھنؤ میر کے لیے ہمیشہ ایک ویرانہ ہی رہا۔

میر ایک مضطرب روح کے مالک اور منتشر زمانے کے نمائندہ فرد تھے۔ وہ آرام و معائب، جنہوں نے میر کو اپنے زمانے سے لاطفت کیا، خود زمانے کے پیدا کیے ہوئے تھے۔ زمانے کے حالات و سگوائے اور میر کی الایت و الفرادیت کا ایک دوسرے پر عمل و رد عمل کا سلسلہ ماری عمر جاری رہا۔ ایک کو دوسرے کا سبب اور محبت کہا جا سکتا ہے اور یہ کہنا مشکل ہے کہ کون پہلے ہے اور کون بعد میں۔ اگر برصغیر کی مغلیہ دور کی تاریخ کو دیکھا جائے تو میر کا زمانہ اس تہذیب و تمدن کی آخری سانس تھی جو اکبر کے دور میں قائم ہوا تھا اور جس میں شاعری کی روایت لہری و عرف نے بنائی تھی۔ میر کے آخری زمانے میں لارڈ لیک سرہٹوں کو گھیرتا ہوا دلی پہنچا تھا اور لال قلعہ میں اکبر اعظم کے جانشین کو ایک بھٹے ہوئے شاہانے کے لیجے ادا کیا گیا ہوا دیکھ کر افسردہ ہو گیا تھا اور اللہ بادشاہ کو اپنی حفاظت میں لے کر اس کا وظیفہ مقرر کر دیا تھا۔ بادشاہ کی آنکھوں میں سلاخیں پھرنے کا غم میر کا اپنا غم تھا۔ اس کے معنی یہ تھے کہ وہ آنکھ، جو معاشرے کی نگران تھی، اب الدمی ہو چکی ہے۔ بادشاہ وقت کا بھٹے ہوئے شاہانے کے لیجے رکھنا اقتصادی بدحالی کا اشارہ تھا۔ بادشاہ کو حفاظت میں لے کر وظیفہ مقرر کرنا اس بات کا اشارہ تھا کہ سیاسی اعتبار سے اب مغلیہ سلطنت ختم ہو چکی ہے اور انگریزی اقتدار کی دست نگر ہے۔ میر کا دلی سے لکھنؤ چلا اس بات کا اشارہ تھا کہ اس دم اوڑنی ہوئی تہذیب کا ہانی اب اس گڑھے میں سر رہا ہے۔ دلی ایک وسیع و عریض سلطنت اور عظیم تہذیب کی علامت تھی۔ لکھنؤ ایک چھوٹے سے جزیرے کی محدود تہذیب تھی جس سے میر کو سمجھوتا کرنا پڑا تھا۔ وہ زبان بھی جسے میر اپنی شاعری میں استعمال کرتے تھے اور جس کی سند وہ دلی کی جامع مسجد کی سیڑھیوں سے لیتے تھے، لکھنؤ میں بدل گئی تھی۔ ان سب تبدیلیوں نے میر کو مضطرب رکھا اور وہ لکھنؤ میں رہتے ہوئے بھی دلی کو یاد کرتے رہے اور ان کی اداں برقرار رہیں۔

لکھنؤ دلی سے آیا ہوا بھی رہتا ہے اداس

میر کی سرگشتی نے بے دل و حیران کیا (دیوان چہارم)

اس اداسی کا تعلق اگر معاشی فراغت سے ہوتا تو وہ میر کو لکھنؤ میں مہسر تھی لیکن یہ ان کے لیے ایک پوری تہذیب کا مسئلہ تھا۔ لکھنؤ میں بھی شدت کے ساتھ وہ بھی محسوس کر رہے تھے کہ یہ بھی ”شیع آخر شب“ ہے۔ ان سب عوامل نے مل کر میر کی سیرت اور مزاج میں وہ کیفیت پیدا کر دی

کہ انہوں نے اپنے غم میں سارے عالم کے غم کو محسوس کیا اور اس غم کو اردو شاعری کے روایتی اشاروں کے ذریعے بیان کر کے خود کو بھی تسکین دی اور دوسروں کے لیے بھی تسکین کا سامان بنم پہنچایا۔ اس طرح سارے معاشرے کا غم، ساری تہذیب کا المیہ اہل کی شاعری کی آواز میں دو آہا۔ میر نے اپنے دور کی اجتماعی روح کے کرب کو اپنی تخلیقی روح میں جذب کر کے اس چاڑ جیسے المیے کو اپنی شاعری کے آہنگ میں سمو دیا۔ اسی لیے میر کا غم محض روایتی چیز نہیں ہے اور نہ وہ نرازی کی ایک صورت ہے بلکہ زندگی کی حقیقت و صداقت کا اظہار ہے۔ دلی جس کا ذکر بار بار ان کی شاعری میں آتا ہے، وہ صرف گنسی شہر کا نام نہیں بلکہ اس عظیم مرقی ہونے تہذیب کی روح کا اشارہ ہے۔ غم، چالان اور غم دوراں میر کے ہاں مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور ایک دوسرے کی ترجمانی کرتے ہیں :

دہر کا ہو گلا کہ شکوہ چرخ اس ستم گر ہی ہے گناہت ہے
 یہ بڑی اہم بات ہے کہ میر نے اس تہذیبی المیے کا اظہار فارسی زبان میں نہیں کیا۔ فارسی تو اُس مٹی ہوتی تہذیب کی زبان تھی جو اس تہذیب کے ساتھ ہی فنا کے گھاٹ اتار رہی تھی۔ میر نے اپنے تجربے اور احساس کا اظہار اس زبان میں کیا جو دور زوال میں روشن مستقبل کی نشان دہی کر رہی تھی، جس میں اس مٹی ہوتی تہذیب کی روح ابھی تھی اور برعظیم کی مٹی کی بوہاس ابھی۔ میر نے اس زبان میں اپنی روح کو سمو کر اپنی شاعری اور زبان دونوں کو روشن کر دیا۔ اسی لیے الہی اپنی شاعری کے مستقبل پر بڑا اعتقاد ہے : ع "لاشعرا جبکہ میں مرا دیوان ہے گا"۔ میر نے اپنے تخلیقی عمل سے اس دور کے تہذیبی الم کو اپنی شاعری میں سمو کر اس پر فتح حاصل کر لی، اسی لیے میر اپنے دور کے سب سے بڑے نمائندہ شاعر ہیں۔ میر کی شاعری، فارسی روایت کے گہرے اثرات کے باوجود، خاص اردو شاعری کی ایک لازوال مثال ہے اور ہوا جس رخ سے چل رہی ہے میر کے مطالعے کی اہمیت روز بروز بڑھتی جائے گی۔

میر کی سیرت و شخصیت کا یہ مطالعہ نامکمل رہ جائے گا اگر اختصار کے ساتھ میر کے ذہن کی ساخت کا مطالعہ بھی ساتھ ساتھ نہ کر لیا جائے۔ میر نے جن حالات میں زندگی گزاری ان سب کا اثر اپنے مخصوص طریقے پر محسوس کیا۔ سودا بھی انہی حالات سے گزرے تھے لیکن وہ حالات سے سمجھوتا کرتے رہے جب کہ میر سینہ سپر ہو کر ان کا مقابلہ کرتے رہے۔ یہ میر کے مزاج کا ایک رخ ہے۔ دوسرا رخ ان کی حد درجہ بڑھی ہوئی قابلیت سے پیدا ہوتا ہے

جس میں وہی مرض پسندی (Morbidity) نظر آتی ہے جو الکریزی زبان کے رومانی شاعروں کا طرہ امتیاز سمجھی جاتی ہے۔ ان کے والد، ان کے چچا اور وہ خود شروع ہی سے ہمیں لفظ اعتدال سے ہٹے ہوئے (Abnormal) نظر آتے ہیں۔ یہ ایب نارمل (Abnormal) رویہ اور یہ انانیت میر کو ورثے میں ملی تھی۔ میر کے چچا بچپن ہی میں خلیلہ دماغ سے وفات پا چکے تھے۔ میر بھی لوجوانی ہی میں بچپن ہو گئے تھے۔ چاندنی رات میں ایک خوش بیکر کڑا قبر سے ان کی طرف رخ مگرتا اور بے خودی کا سبب بن جاتا۔ وہ جس طرف نظر اٹھاتے وہی رشک پری نظر آتی۔ ”مذکر میر“ میں تفصیل کے ساتھ اس کو بیان کیا ہے اور مثنوی ”خواب و خیال“ میں بھی اسی کو موضوع سخن بنایا ہے۔ نفسیاتی مطالعے کے لیے ان کی یہ دیوانگی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ ان کے مخصوص جذبات اور مخصوص نظر کا خراج یہی دیوانگی ہے۔ طبیعت میں توازن کی کمی میر کو ورثے میں ملی تھی، اسی لیے وہ اتنی حساس تھے۔ غموں اور پریشانیوں سے گہرا اثر لینا اور تنوعیت میں ڈوب جانا ایسے مزاج کا خاصہ ہوتا ہے :

ہوئی عید سب نے پنے خوشی و طرب کے جلے

نہ ہوا کہ ہم بدلنے سے لباس سوگواران (میر)

میر کے ہاں بھی اس غم کے دو چلو ہیں۔ ایک یہ کہ وہ ہر لمحہ درد و کرب کے عالم میں رہتے ہیں اور دوسرے یہ کہ وہ دنیا زمانے کے شاکِ ہیں۔ جلد دل برداشتہ ہو جاتے ہیں اور ناک پر مکھی نہیں بیٹھنے دیتے۔ آلام ہنگامے نے لکھا ہے کہ انسانی دماغ دو قسم کی ساخت کے ہوتے ہیں۔ ایک قاتل کا دماغ اور دوسرا مقتول کا دماغ۔ پہلا دوسروں کو قتل کرنے کے لیے ہر دم تیار رہتا ہے اور دوسرا خود قتل ہو جانے کے لیے آمادہ رہتا ہے۔ میر کا دماغ دوسری قسم کا تھا۔ یہ دماغ زندگی بھر ان کی زندگی اور شاعری پر اثر انداز ہوتا رہا :

جو رابر دوستی میں اے میر مر گئے ہیں

مر دیں گے لوگ اون کے ہائے نشان اوپر

بڑی بلا ہیں ستم کششہ بہت بھی

جو تیغ برے تو سر کو نہ کچھ پناہ گریں

اسی ذہنی رجحان کے نفسیاتی مطالعے کے لیے ان کے عشق کا واقعہ بھی بہت اہمیت رکھتا ہے۔ جیسے ہر برٹ رہا نے ویسوارتھ کی شاعری کا نفسیاتی خراج

اس کی اس غجالت اور ملامت نفس (Remorse) کو قرار دیا ہے جو اسے اپنی فرانسیسی محبوبہ کو چھوڑ دینے پر محسوس ہوئی تھی۔ اسی طرح میر کی شاعری کا عروج بھی ان کا عشق اور اس سے پیدا ہونے والا جنون ہے جو نوجوانی میں ان پر سوار ہوا اور جس کا ذکر مثنوی ”غواب و خیال“ میں انہوں نے خود کیا ہے۔ احمد حسین سحر نے بھی اپنے تذکرے میں میر کے عشق کی اس روایت کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”مشہور ہے کہ اپنے شہر میں ایک بڑی مثال ہے کہ ان کی عزیز تھی، درپردہ عشق کرتا تھا۔“ ۵۹ مثنوی ”غواب و خیال“ کے مطالعے سے ایک بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ عشق میر کی گہنی میں بڑا تھا۔ غم و افسردگی دماغ کی اس مخصوص ماعت کی وجہ سے ان کا مایوس جذبہ تھا۔ شعر روزگار سے وہ چلے ہی افسردہ تھے۔ شعر جانان اس میں اور شامل ہو گیا۔ ان دو شدتوں نے مل کر انہیں جنون کر دیا۔ قوتِ تخیل ان کی لڑی تھی۔ الکڑھیز کے رومانوی شاعر شبلی کی طرح میر کو بھی وابہ (Hallucination) ہونے لگے اور چاند میں انہیں ایک شکل نظر آنے لگی۔ یہ تصویر ان کی لطیفی شاعرانہ صلاحیت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میر جگر سوختہ کے آتش زدہ دل کا دھواں اس ایک صورت کو ہزار صورتوں میں چم دے رہا تھا۔ ”ذکر میر“ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ خللِ اعصاب (Neurosis) کا طبی علاج نصرالدین کی حکم نے گرایا اور موسمِ خزاں میں وہ صحت یاب ہو گئے، لیکن ”خوش معرکہ“ زیبا“ سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا ایک علاج اور بھی ہوا جو خان آرزو نے یہ کہہ کر کیا کہ ”اے عزیز دشتام۔ سوزوں دعائے ناموزوں سے جگر اور رخت کے ہارہ گرنے سے قلعہ شعر خوش تر ہے۔ چونکہ سوزوں طبعیت جوہر ذاتی تھی جو دشتام زبان تک آئی مصرع یا بیت ہو گئی۔“ ۶۰ قلعہ شعر پر الفاظ کو مراب کرنا وہ مستقل علاج تھا جس سے کھویا ہوا توازن واپس آ گیا، لیکن جہاں تک دماغ کی ماعت کا تعلق تھا وہ ویسا ہی رہا اور ایک آسیب و وہم (Obsession) ان کے ذہن پر ہمیشہ سوار رہا۔ احساسِ تنہائی، غم و غموت، انا و بد دماغی، ذرا سی دیر میں بھڑک اٹھنا اسی مایہ خویا کا لازمی حصہ ہیں۔ میر باطنی (Introvert) تھے اور شروع زندگی کی ناکامیوں اور نامرادیوں سے شدید احساسِ کمتری میں مبتلا ہو گئے تھے۔ جب سخن کی کرامت ہاتھ آتی تو یہ احساسِ کمتری ایک مثبت راستے پر لگ کر احساسِ برتری میں تبدیل ہو گیا۔ اس سطح پر وہ دوسروں کو خود سے کم تر اور اپنی شاعری پر اتنا فخر کرتے تھے کہ بادشاہ وقت بھی اگر بڑی توجہ

لہ دیتا تو ہٹک جاتے۔ میر کے کردار کی تعمیر انہی اثرات سے ہوئی تھی اور ان کی شاعری اسی سیرت و مزاج کی آئینہ دار ہے۔ شیلی (Shelly) کے دماغ کی ساخت بھی میر کے دماغ کی طرح تھی۔ میر کی طرح شیلی کے ہاں بھی غم کی لیے دل کے تاروں کو چھوئے ہے۔ میر کہتے ہیں :

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے گئے جمع تو دیوانہ گیا

شیلی کہتا ہے :

Cradled into poesy by wrong

We learn in suffering that we teach in song

لیکن میر نے اپنی شاعری میں صرف درد و غم ہی جمع نہیں کیے بلکہ غموں کو ہضم کر کے انہیں ایک مثبت صورت بھی دے دی۔ ان کا فلسفہ غم ، صبر اور تسلیم و رضا کے ذریعے ، انسان کو غم و نشاط سے بلند اٹھا دیتا ہے۔ یہی وہ صولیاۃ اللہ نظر تھا جو میر کو بچپن میں اپنے باپ اور چچا سے ملا تھا ، اسی لیے میر کے غم میں ایک ٹھہراؤ ہے۔ اس میں ایک ایسی جھلوت ہے کہ ان کے شعر دلوں میں اتر جاتے ہیں ، اور حیات و کائنات اور انسان کے بارے میں ایک نیا شعور پیدا کرتے ہیں۔ یہی وہ کمال ہے جو میر کو خدا نے مہین بنا دیتا ہے۔ میر کے سامنے انسان ، حیات و کائنات کا ایک عینی معیار ہے اسی لیے وہ انسان اور زندگی کسی سے مطمئن نہیں ہوتے۔ یہی بے اطمینانی انہیں تلاشِ خوب تر میں سرگردان اور مضطرب و بے قرار رکھتی ہے۔ اسی بے اطمینانی کی وجہ سے میر آخر وقت تک تخلیقِ مطمح پر لازم دم رہے۔

(۳)

پراگندہ روزی اور پراگندہ دل ہونے کے باوجود میر نے نہ صرف چھ دواہین پر مشتمل اپنا ضخیم کلیات اُردو ، جس میں بیشتر اصنافِ سخن موجود ہیں ، یادگار چھوڑا بلکہ فارسی دیوان کے علاوہ فارسی نثر میں اُردو شعرا کا تذکرہ نکات الشعراء ، فیض میر ، دریائے عشق اور ذکرِ میر بھی تصنیف کیے۔ ”نکات الشعراء“ ، جس کا سال تکمیل ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء ہے ، ایک اہم تذکرہ ہے جس میں ایک سو تین^{۶۱} اُردو شاعروں کے مختصر حالات کے ساتھ ان کے کلام کا انتخاب دیا گیا ہے۔ قاضی عبدالودود صاحب نے شمار کر کے بتایا ہے

مکہ نکتہ الشعرا میں منتخب اشعار کی تعداد ۱۲۵۸ ہے اور اگر غزل کے دو ہند اور دو مصرعے شامل کر لیے جائیں تو اس طرح اشعار کی تعداد ۱۲۶۰ ہو جاتی ہے۔ میر نے سب سے زیادہ اپنے شعر دیے ہیں جن کی تعداد ۲۸۳ ہے۔ صرف دو شاعر سجاد اور سودا ایسے ہیں جن کے علی الترتیب ۱۱۲ اور ۱۰۱ اشعار دیے ہیں۔ تین شاعر درد، کلیم اور قائم ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۱۰۰ اور ۵۱ کے درمیان ہے۔ درد کے ۹۲، کلیم کے ۶۷ اور قائم کے ۵۱ شعر دیے ہیں۔ سات شعرا ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۵۰ اور ۲۲ کے درمیان ہے۔ آبرو ۴، ناہلی ۴، بکرتنگ ۴، یقین ۴، حسن ۳۲، حاتم ۲۷، قائم ۲۷۔ سات شاعر ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۲۵ اور ۱۱ کے درمیان ہے۔ قاجی ۲۵، ولی ۲۲، مضمون ۱۸، عزالت ۱۸، شوق ۱۷، حراج ۱۳، خاکسار ۱۲۔ باقی ۸۴ شاعروں کے سلسلے میں صرف ۱۸۶ اشعار منطبق گئے ہیں جن میں درد مند، مظہر، ہدایت، زکی، نفاذ، قدرت اور بیدار جیسے شعرا بھی شامل ہیں۔ ۶۲

”نکتہ الشعرا“ کا مدہ تصنیف گہیں درج نہیں ہے لیکن اللہ ولی شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر کا یہ تذکرہ موجودہ صورت میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں زیر تصنیف تھا۔ نکتہ الشعرا میں اللہ رام غلص کے ذیل میں لکھا ہے کہ:

”مدت سے دمہ کا مریض تھا۔ تقریباً ایک سال ہوا کہ فوت ہو گیا۔“ ۶۳

”لشتر عشق“ کے مطابق غلص کا سال وفات ۱۱۶۸ھ/۱۷۵۰ع ہے ۶۴ جس کی تالیف بھگوان داس ہندی کے تذکرے سے بھی ہوتی ہے جس میں لکھا ہے کہ ”احمد شاہ بن لردوس آرام گاہ کے چوتھے سال ہجر ۵۵۸ھ وفات پائی۔“ ۶۵ احمد شاہ جہادی الاول ۱۱۶۱ھ/اپریل ۱۷۵۸ع میں تخت پر بیٹھا۔ اس کی حکومت کا چوتھا سال جہادی الاول ۱۱۶۳ھ سے ۱۱۶۵ھ تک ہوتا ہے۔ اس حساب سے ”نکتہ الشعرا“ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں لکھا جا رہا تھا اور یہ کہ غلص کا حال میر نے ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں لکھا۔

مید عبدالولی عزالت کے ذیل میں میر نے لکھا ہے کہ ”حال ہی میں وارہہ بند گہ جس سے شاہجہان آباد مراد ہے، ہوئے ہیں۔“ ۶۶ غلام علی آزاد ہنگواری کے مطابق عزالت ۲۲ جہادی الاول ۱۱۶۳ھ/اپریل ۱۷۵۱ع اس بلند فاعرہ میں داخل ہوئے اور اس تحریر کے وقت تک وہیں ہیں۔ ۶۷ تذکرہ ”مرو آزاد“ ۱۱۶۶ھ/۵۲ - ۱۷۵۲ع ۶۸ میں مکمل ہوا۔ ”اس تحریر کے وقت تک وہیں ہیں“ کے الفاظ سے پتا چلتا ہے کہ آزاد نے عزالت کا حال جہادی الاول ۱۱۶۳ھ کے

کافی بعد لکھا ہے ، لیکن ”نکات الشعراء“ کے الفاظ ”تازہ وارث ہندوستان“ سے معلوم ہوتا ہے کہ عزت کا حال میر نے ۱۱۶۳ھ/۱۷۵۱ع میں لکھا ہے ۔ اس طرح نکات الشعراء میں مرزا گرامی کے قبل میں لکھا ہے کہ ”ان کے حالات تذکرہ خان صاحب میں مرقوم ہیں“ ۶۶ اور غلطی کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”ان کے حالات تذکرہ خان صاحب میں مفصل لکھے ہیں“ ۷۰ آرزو نے اپنا تذکرہ ”مجمع الناس“ ۱۱۶۳ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ع میں مکمل کیا ۔ ۷۱ گویا یہ تذکرہ میر کی نظر سے ۱۱۶۳ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ع یا اس سے قبل گزرا جب کہ وہ ”نکات الشعراء“ تالیف کر رہے تھے ۔

شاہ حاتم کے ذیل میں میر نے جو انتخاب کلام دیا ہے وہ ”دیوان قدیم“ سے لیا گیا ہے ۔ وہ دیوان جو میر کی نظر سے گزرا صرف ردیف میں لکھا تھا ۔ ۷۲ ”دیوان قدیم“ کے بارے میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ یہ پہلی بار ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع میں مرتب ہوا لیکن اس کے بعد بھی حاتم اس میں مسلسل اضافے کرتے رہے ۔ انتخاب کے آخری شعر سے پہلا شعر جو زمین طرحی میں ہے ؛

دلوب کی راہ خطرناک ہو گئی آہ

کہ چند روز سے موتوں سے سلام و پیام

”دیوان زادہ“ لسطہ لاہور ۷۳ میں ۱۱۶۳ھ کے تحت درج ہے اور لسطہ رامپور میں ۷۴ ۱۱۶۱ھ کے تحت درج ہے ۔ اگر ۱۱۶۳ھ درست ہے تو اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ حاتم کا تذکرہ میر نے ۱۱۶۳ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ع میں لکھا اور اگر ۱۱۶۱ھ/۴۸ - ۱۷۴۷ع صحیح ہے تو پھر حاتم کا ذکر اس سال لکھا گیا ۔

ذی کے ذیل میں میر نے لکھا ہے کہ :

”بہد شاہ بادشاہ نے اس سے مثنوی حلقہ کی فرمانبری کی تھی ۔ دو تین شعر

موزوں کہے مگر اس سے تکمیل نہ ہو سکی ۔ اب شیخ بہد حاتم نے ، جن

کا ذکر کیا گیا ، اُسے مکمل کیا ۔“ ۷۵

لفظ ”اب“ (اکنون) سے جناب امتیاز علی خان عرشی نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ نکات الشعراء کی یہ عبارت بہد شاہ مثنوی ۱۱۶۱ھ/۴۸ع کی زندگی میں یا اس کے انتقال سے کچھ بعد لکھی گئی ۔ یہ بات اس لیے قرین قیاس نہیں ہے کہ مثنوی ”وصف بکا کو و حلقہ“ ۱۱۳۹ھ/۴۷ - ۱۷۳۹ع ۷۶ میں لکھی گئی اور اس وقت میر کی عمر صرف چودہ سال تھی ۔ اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ”نکات الشعراء“ اپنی موجودہ صورت میں ۱۱۶۵ھ/۵۲ع تک لکھا جا رہا تھا اور غالباً اسی سال ختم ہوا ۔ اس وقت وہ نواب پادار جاوید خان کے ملازم تھے ۔

گھوڑا اور تکلیف نوکری سے مدافق تھی ۷۷ اور بطوراء کی نوعیت وغیرہ کی تھی ۔
یہ فراغت الہیہ بہت زمانے کے بعد میسر آئی

اس سلسلے میں ایک ات اور قابل توجہ ہے ۔ میر کے تذکرے کا ذکر
مختلف تذکروں میں آیا ہے۔ در ان میں بعض حوالے ایسے ہیں جن کا ذکر موجودہ
تذکرت^۱ میں نہیں ہے ۔ مثلاً :

”م نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”اپنے تذکرے میں ہر شخص
کو برائی سے یاد کیا ہے ۔ شاعر شان جلی المتخلص بہ ولی کے
بارے میں لکھا ہے کہ وہ شیطان سے زیادہ مشہور تر ہے ۔ ۷۸“ یہ
بات موجودہ تذکرت الشعراء میں نہیں ہے ۔ قلم نے یہ بھی لکھا ہے
کہ اسی لیے ”اس کردار لاپتہ جار کو کمترین نامی شاعر کی طرف
سے مناسب سزا مل گئی کہ جس نے اس کی متعدد ہجوئیں لکھی
ہیں ۔ ان میں سے بعض نہایت رکبک اور عریاں ہیں ۔ ۷۹“ اور ”اس
الہامی فطرت اور شیطنت مزاحی کے جواب میں میر خان گمترین نے ،
خدا اس کی مغفرت کرے ، بہت سی نظمیں حسب موقع اور بجا لکھی
ہیں کہ ع : ولی پر جو ۔ سخن لاوے ایسے شیطان کہتے ہیں ۔ ۸۰“

(۲) مردان علی خان مبتلا نے جنون کے ڈھل میں لکھا ہے کہ ”یہ اشعار
میر بدلتی کے تذکرے سے نقل کیے گئے ہیں ۔ ۸۱“ لیکن شیخ
غلام علی جنون کا کوئی ذکر متداول تذکرت الشعراء میں نہیں ہے ۔

(۳) خواجہ احسن اللہ بیان ، مرزا مظہر جان جاناں کے شاگرد تھے ۔ شفیق
نے چستان شعرا میں جو التصاب کلام دیا ہے وہ تذکرت رختہ گوہاں
اور تذکرت الشعراء سے لیا گیا ہے ۔ شفیق نے خود لکھا ہے کہ ”یہ
اشعار دونوں تذکروں سے تحریر کیے جاتے ہیں ۸۲“ اور اس کے بعد
بامثلہ اشعار دیے ہیں ۔ تذکرت رختہ گوہاں میں بیان کے ۱۶ شعر ہیں
جن میں ۱۷ شعر چستان شعرا میں موجود ہیں ۔ دو شعر گردیزی
اور تذکرت الشعراء میں مشترک ہوں گے ۔ اس حساب سے شفیق نے
باقی ۵۴ اشعار تذکرت الشعراء سے لئے ہیں ، لیکن دلچسپ بات یہ ہے
کہ متداول تذکرت الشعراء میں سرے سے بیان کا ذکر ہی نہیں ہے ۔

ان باتوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر ”تذکرت الشعراء“ کا ایک
نقص اول یہی تھا جس میں ایسے شاعروں کا ذکر بھی تھا جو متداول تذکرت الشعراء
میں شامل نہیں ہیں اور جس میں اپنے معاصرین اور دوسرے شعرا ج

میر نے ایسی باتیں لکھی تھیں کہ وہ انہیں بڑھ کر چراغ بنا ہو گئے تھے :-
اسی لیے شفیق نے انہیں ”گلر سرمد“ پر حرف گیری کرتا ہے اور اس کے
عجیب و غریب کمال پر تذکرہ نکلتا الشعرا میں تصنیف میں گواہ ہے ۸۳۱
لکھا ہے ۔ قاسم کے مجموعہ ”نغمہ کا حوالہ اوپر آ چکا ہے ۔ تذکرہ شورش اور
تذکرہ مسرت افزا میں بھی میر کی نکتہ چینی ، اعتراض اور حقارت سے
شعرا نے ریختہ کا حال درج کرنے کا ذکر موجود ہے ۔

میر بہ ہزار خاکسار نے میر کے ”نکات الشعرا“ (نقش اول) کے جواب میں
ایک تذکرہ بنام ”معشوق چہل سالہ خود“ لکھا تھا جس کا ذکر میر نے
متداول نکات الشعرا ۸۳۱ میں کیا ہے ۔ قاسم نے خاکسار کے مزاج کے بارے میں لکھا
ہے کہ ”اگرچہ ہر استاد و غیر استاد کے ساتھ اس کی شوخیان بطور مزاح ہوتی
ہیں لیکن اس کی محنت جواب سننے کی تاب نہیں لاتی۔“ ۸۵۱ خاکسار کا تعلق
مرزا مظہر جانپاناں سے تھا اور اتنا کہ میر کے الفاظ میں ”ہر بات میں مرزا
جان جان مظہر کی تقلید کرتا ہے۔“ ۸۶۱ مصحفی نے خاکسار کے بارے میں
لکھا ہے کہ ”از ہندی گویان قدیم است“ اور بتایا ہے کہ ”میر تقی میر
عالم شباب میں اس کا منظور نظر تھا۔“ ۸۷۱ کریم الدین نے بھی اس کی تائید
کی ہے اور خاکسار کو میر کا استاد لکھا ہے ۔ کریم الدین کے الفاظ یہ ہیں
”میر تقی میر لڑکپن میں جب شعر کہتا تھا ، خاکسار اس کو اصلاح دیا کرتا
تھا۔“ ۸۸۱ ممکن ہے میر نے آرزو کی طرح خاکسار کی استادی سے بھی انکار کیا
ہو اور یہی سے تعلقات میں خرابی پیدا ہو گئی ہو اور پھر جو کچھ محرکہ ہوا
اس کا سبب بھی ہو ۔ بہر حال اس جوابی تذکرے میں ، جو اب معدوم ہے ،
خاکسار نے میر پر ایسے حملے کیے تھے جس پر ہنگامہ میر نے لکھا ہے کہ
”بہت کہینہ بن کرتا ہے ۔۔۔ چنانچہ اس تذکرے کے جواب میں ایک تذکرہ
لکھا ہے بنام معشوق چہل سالہ خود اور اس میں سب سے جملے اپنا حال درج
کیا ہے اور اپنا خطاب سید الشعرا قرار دیا ہے ۔ آنشور کہینہ بے سبب اتنی تیز
ہے کہ اس سے کباب کی سی بو آتی ہے۔“ ۸۹۱

صفدر آہ نے لکھا ہے کہ یہ ”پُر اشتعال تذکرہ ۱۱۶۰ھ/۱۷۷۷ء میں میر
نے لکھا تھا جس کے جواب میں خاکسار نے اپنا تذکرہ تالیف کیا۔“ ۹۰ گردیزی
کے تذکرے کا محرکہ بھی ایک طرح سے نکات الشعرا کا نقش اول ہے ۔ نقی اول کا
اس لیے کہ میر کا تذکرہ ۱۱۶۵ھ میں لکھا جا رہا تھا اور غالباً اسی سال اختتام
کو چنچا جبکہ گردیزی کا تذکرہ ۱۱۶۵ھ کے چار دن بعد یعنی ۵ محرم ۱۱۶۶ھ

۱۶ نومبر ۱۷۵۲ء کو ہایہ تکمیل کو پہنچا۔ ظاہر ہے کہ گردیزی کا یہ تذکرہ متداول نکت الثمرا کا جواب نہیں ہو سکتا بلکہ نکت الثمرا کے نقش اول کا جواب ہوگا۔ گردیزی نے اپنے تذکرے کا سبب تالیف بتایا ہے کہ :
 ”برادرانِ عصر کے تذکروں سے کہ جن میں معاصر ریختہ گوہوں کے نام شامل کئے گئے ہیں ان کی اصل غرض ان تصانیف سے یہ ہے کہ ہمسروں پر نکتہ چینی اور معاصرین کے ساتھ ستم ظریفی کی جائے۔ اکثر نازک خیال شاعروں کو لکھنے سے چھوڑ دیا جائے۔“

گردیزی نے اپنے تذکرے کے محرکات میں دو باتوں پر زور دیا ہے۔ اولاً یہ کہ ہمسروں کی خوردہ گیری اور معاصرین کے ساتھ ستم ظریفی تذکرہ نویسوں کا شعار رہا ہے۔ ثانیاً یہ کہ ان میں اکثر نازک خیال شعرا کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ یہ اشارہ میر کے تذکرے کی طرف ہے۔ دو اصل خوردہ گیری اور نظر انداز کرنے کی وجہ شعرائے دہلی کی گروہ بندی تھی۔ ایک گروہ مرزا مظہر کے شاگردوں پر اور دوسرا سراج الدین علی خان آرزو کے شاگردوں پر مشتمل تھا۔ میر اس وقت تک آرزو کے حلقے میں تھے اور گردیزی مرزا مظہر کے حلقے میں۔ درد اور ان کا حلقہ دونوں کے ساتھ تھا۔ میر نے اپنے تذکرے میں حلقہ مظہر کے بہت سے شعرا کو نظر انداز کر دیا تھا اور جن کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا تھا ان کا ذکر خوردہ گیری کے ساتھ کیا تھا۔ اس وقت یقین مظہر کے اہم شاگرد تھے۔ میر نے ان کی خوب خبر لی اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ یقین تو شعر بھی نہیں کہہ سکتے۔ مرزا مظہر لکھ کر انہیں دے دئے ہیں۔ ڈاکٹر محمود النہی نے لکھا ہے کہ ”میر نے صرف یہی نہیں کیا کہ احسن اللہ یان، خواجہ محمد ظاہر خاں ظاہر، شیو سنگھ ظہور، سینا رام عسلہ اور سلسلہ مظہر جان جان کے بعض دوسرے شعرا کا ذکر نہیں کیا بلکہ انعام اللہ خان یقین، میر محمد باقر حزیب اور محمد تقیہ دروند کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔۔۔ میر نے ”جُن جُن کُر اس حلقے کے شعرا کو ہدفِ طعن و تشنیع بنایا۔۔۔ (میر کا) یہ تذکرہ محض معاصرانہ چشمک کی وجہ سے منصفہ شہود پر آیا، ورنہ میر کی تنقیدی بصیرت ایسی نہیں تھی کہ وہ میان جگن اور میر گھاسی کی تعریف کرنے اور پندران راقم اور قدرت اللہ قدرت کی تنقید۔“ ۹۳۱
 یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ گردیزی نے اسی کنویرٹ کی وجہ سے میر کا ذکر سرسری طور پر ۵ سطروں میں کیا ہے اور صرف ایک شعر انتخاب میں دیا ہے جبکہ یقین کا حال اور ان کا انتخاب کلام ۱۹ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔

جس زمانے میں نکتات الشعرا لکھا گیا اور پایہ تکمیل کو پہنچا، اسی زمانے میں اور بھی کئی تذکرے لکھے گئے جن میں مجمع النفائس، گلشن گفتار، تحفۃ الشعرا، تذکرۃ ریشہ گویان اور غزن نکتات کے نام آتے ہیں۔ مجمع النفائس مؤلفہ سراج الدین علی خان آرزو ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع میں شروع ہوا اور ۱۱۶۳ھ/۱۷۵۰-۵۱ع میں مکمل ہوا۔^{۹۸} یہ صرف فارسی گو شعرا کا تذکرہ ہے۔ ”گلشن گفتار“ خواجہ خان حمید اور نک آبادی نے فارسی زبان میں ۴۰ ریشہ گو شاعروں کا حال لکھا ہے جو ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں مکمل ہوا۔ ع : ”کہا گلشن بزم گفتار ہے“ کے آخری چار الفاظ سے سنہ ۱۱۶۵ھ برآمد ہوتا ہے۔ ۹۵ مرزا افضل یک خان فائشال نے بھی اپنا تذکرہ ”تحفۃ الشعرا“ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں مکمل کیا جس کا قطعہ تاریخ تالیف غلام علی آزاد بلگرامی نے لکھا اور اس کے آخری مصرعے کے آخری تین لفظوں سے ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع نکلتے ہیں۔ ع : ”میں خود تاریخ سالہ تحفہ“ اصحاب شعر۔ ۹۶ عارف الدین غلط عاجز نے ”قطعہ اوج کلام شعرا“^{۹۷} (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) سے اس تذکرہ کا سال تالیف نکالا۔ اس میں ۶۲ شاعروں کا تذکرہ ہے اور یہ وہ شاعر ہیں جو یا تو فارسی میں کہتے تھے یا پھر فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شعر کہتے تھے۔ ان میں مرزا مظہر کے علاوہ وہ شعرا ہیں جو آصف چاہ اولی (م ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع) اور ناصر جنگ (م ۱۱۶۳ھ/۱۷۵۰ع) کے عہد میں موجود تھے۔ گلشن گفتار اور تحفۃ الشعرا کے بارے میں گھوٹی شبہ نہیں کہ یہ ۱۱۶۵ھ میں لکھے گئے اس لیے اب کو اولین تذکروں میں شمار کرنے میں کوئی تامل نہیں ہے۔ ”نکتات الشعرا“ کے بارے میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اس کا تقریر اول ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع سے جت پہلے تقریباً ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ع میں لکھا جا چکا تھا اور بعد میں میر نے قطع و برید اور حک و اضافہ کے بعد اسے موجودہ شکل میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں یا اس کے کچھ بعد مکمل کیا۔

سید فتح علی حسینی گردیزی (م ۱۲۲۳ھ/۱۶/شعبان ۱۲۰۹/۱۸۰۹ع)^{۹۸} نے اپنا ”تذکرہ ریشہ گویان“ ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/۱۲/نومبر ۱۷۵۲ع کو ختم کیا، لیکن اس کا آغاز ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ع کے قریب ہو چکا تھا اور اس کے بعد بھی ۱۱۷۰ھ/۵-۱۷۵۶ع تک اس میں اضافے ہوئے رہے۔^{۹۹} یہی صورت قائم کابلہ پوری کے ”غزن نکتات“ کے ساتھ ہے۔ ”غزن نکتات“ اس کا فارسی نام ہے جس سے ۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۳ع برآمد ہوتے ہیں۔ ۱۱۶۸ھ اس تذکرے کا سال تکمیل ہے اور اس کے بعد بھی ۱۱۷۶ھ/۶۳-۱۷۶۲ تک اس میں اضافے ہوئے

رہے۔ لیکن قائم نے ”غزن نکات“ ۱۱۶۸ھ سے گیارہ سال پہلے لکھنا شروع کر دیا تھا اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ شاہ ولی اللہ اشنانی کے بارے میں قائم نے لکھا ہے کہ ”ملت سال ہوئے ہوں گے کہ دارالافتا کو سدھار گئے۔“ ۱۰۰۰ اشنانی کا انتقال ”نشر عشق“ اور ”صبح گلشن“ کے مطابق ۱۱۵۰ھ/۳۸ - ۱۷۴۷ء میں ہوا۔ ۱۰۱ اس طرح اشنانی کا تذکرہ قائم نے ۱۱۵۷ھ میں لکھا۔ قائم نے شرف الدین مضمون کے بارے میں لکھا ہے کہ ”ملت دس سال کی ہوئی کہ طبعی موت سے مر گئے۔“ ۱۰۲ مضمون کا سال وفات، جیسا کہ تاہا کے قطعہ تاریخ وفات سے معلوم ہوتا ہے، ۱۱۳۷ھ/۳۵ - ۱۷۴۴ء ہے۔ ۱۰۳ اس حساب سے مضمون کا تذکرہ بھی قائم نے ۱۱۵۷ھ میں لکھا۔ ۱۰۴ اسی لیے قائم نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ ”ابھی لک شعرائے ریختہ کے حالات و کلام کے بارے میں کوئی کتاب تصنیف نہیں ہوئی اور اس وقت تک کسی شخص نے اس فن کے سخن وروں کے مابچائے شوق الخرا کی بابت ایک سطر بھی نہیں لکھی۔“ ۱۰۵

یہ دعویٰ نکات الشعرا میں بدلتی میر نے کیا ہے کہ :

”پوشیدہ نہ رہے کہ فن ریختہ میں، جو اردوئے معلیٰ شاہجہان آباد کی زبان میں بطور شعر فارسی لکھا جاتا ہے، کوئی کتاب اس وقت تک نہیں لکھی گئی ہے جس سے اس فن کے شاعروں کے حالات ملحہ روزگار پر باقی رہیں۔ اس بنا پر یہ تذکرہ موسومہ نکات الشعرا لکھا جاتا ہے۔“ ۱۰۶

دلچسپ بات یہ ہے کہ قائم نے میر کے ذکر میں یہ بھی لکھا ہے کہ ”چوں کہ ہند کے گھر کے قریب رہتے ہیں، اکثر ملاقات کا اتفاق ہوتا ہے۔“ ۱۰۷ میر نے نکات الشعرا میں لکھا ہے کہ ”بالقبر نیز آشنا است۔“ ۱۰۸ اس کے باوجود میر و قائم دونوں نے اولیت کا دعویٰ کیا ہے۔ دونوں کے تذکروں کے ناموں میں لفظ ”نکات“ مشترک ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ میر نے اپنا متبادل تذکرہ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں ختم کر کے اسے شائع کر دیا۔ قائم نے اپنا تذکرہ ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ء میں شروع ضرور کر دیا تھا لیکن یہ ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۵ء میں مکمل ہوا اور ۱۱۷۶ھ/۶۳ - ۱۷۶۲ء تک اس میں اضافے ہوئے رہے۔ جس صورت گردیزی کے ساتھ ہے کہ ان کا تذکرہ ۱۱۵۹ھ/۵۴ - ۱۷۵۲ء میں شروع ضرور ہوا لیکن یہ بھی ۱۱۶۶ھ کے پہلے مہینے کی باج تاریخ (۱۰ نومبر ۱۷۵۲ء) کو مکمل ہو کر شائع ہوا۔ اس لیے شاہی ہند کے تذکروں میں نکات الشعرا کو اولیت حاصل ہے۔ بہر یہ تذکرہ اردو کے ایک عظیم شاعر کی تصنیف ہے جس

کی مدد سے ہم اس کے مزاج ، کردار ، شخصیت ، انداز فکر ، معیار شاعری ، تنازعات اور معرکوں وغیرہ سے واقف ہوتے ہیں۔ اس لیے ”لکات الشعراء“ کی اہمیت ہمارے لیے اور بڑھ جاتی ہے۔

فخر تذکرہ نویس کے لحاظ سے ”لکات الشعراء“ معیاری فارسی تذکروں کے ہائے کا نہیں ہے۔ اس تذکرے میں کوئی ترتیب نہیں ہے۔ اسے نہ تو حروف تہجی کے اعتبار سے مرتب کیا گیا ہے اور نہ موضوع یا زمانے کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے۔ اس میں وہ ترتیب بھی نہیں ہے جو ”نظرن لکات“ میں ملتی ہے جس میں سارے تذکرے کو ”طبقات“ میں تقسیم کر کے پہلی بار اردو شاعری کو ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے اور ہر دور کی خصوصیات بیان کی گئی ہیں۔ لکات الشعراء میں شعرائے دکن کو ”برسے و تہہ“ ۱۰۹ کہہ کر میر نے کوئی اہمیت نہیں دی ہے۔ اس میں ولی دکنی کا تذکرہ صرف چھ سطروں میں لکھا ہے اور بیشتر شاعروں کے بارے میں کچھ لکھے بغیر صرف ایک ایک شعر دے دیا ہے۔ شعرائے دکن کے سلسلے میں میر نے عبدالولی عزالت کی یاغ ۱۱۰ سے استفادہ کیا تھا۔ اگر وہ ان شاعروں کی حقیقی اہمیت سے واقف ہوتے تو عزالت سے ، جو خود اس وقت ذہل میں موجود تھے ، بہت سی باتیں دریافت کر کے تذکرے میں شامل کر سکتے تھے۔ میر نے اس اعتراف کے باوجود کہ ”اگرچہ رشتہ کا آغاز دکن میں ہوا“ یہ کہہ کر ”چونکہ وہاں کوئی مطلق شاعر پیدا نہیں ہوا اس وجہ سے ان کے نام سے آغاز نہیں کیا گیا اور میری طبع لائق یہ بھی گوارا نہیں کرتی کہ ان میں سے اکثر کے حالات تاریخی کے لیے سپر ریج و ملال ہیں“ ۱۱۱ دکن کے شعرا کو نظر انداز کر دیا ہے۔ میر دکنی شاعری اور اس کی طویل روایت سے ناواقف تھے اور یہ نہیں جانتے تھے کہ وہ روایت ، جس کے وہ خود ایک ممتاز نمائندہ ہیں ، دکنی شاعری کی روایت ہی کا لہجہ ہے۔

”لکات الشعراء“ میں حالات زندگی اور واقعات بہت مختصر ہیں۔ ولادت ،

وفات اور واقعات کے مابین لکھنے سے میر صاحب کو کوئی رغبت نہیں ہے۔ کئی مقامات پر تو صرف اتنا لکھ دیا ہے کہ ان کا احوال مفصل طور پر فارسی تذکروں میں مسطور ہے۔ مثلاً امیر خسرو کے ذہل میں لکھا ہے کہ ”امیر مذکور کے حالات تذکروں میں درج ہیں۔“ ۱۱۲ جی ہاں بھل ، مرزا معز فطرت اور مرزا گرامس کے سلسلے میں لکھی ہے۔ تفصیل سے میر صاحب گھبرائے ہیں جیسا کہ خود ایک چند چار کے ذکر میں لکھا ہے کہ ”دماغ تفصیل ندارم۔“ ۱۱۳ اس تذکرے سے اس دور کی ادبی گروہ بندی کا بھی سراغ ملتا ہے۔ میر

نے ان شعرا کے ذکر میں جانب داری برقی ہے جو ان کے گروہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس میں وہ شعرا شامل ہیں جو آرزو سے وابستہ ہیں یا میر سے جن کے ذاتی تعلقات اچھے ہیں یا جو میر کے محسن اور رشتے دار ہیں۔ ان شاعروں کو گرایا ہے جو مرزا مظہر سے تعلق رکھتے ہیں۔ مد علی حشمت کے بارے میں لکھا ہے کہ ”رغبت کے اشعار نہایت باجیالہ ہوتے ہیں۔ بہت گہ ہالکتا ہے۔“ ۱۱۳۴

مد یار خاکسار کے بارے میں لکھا ہے کہ ”مجھے (چلتے ہوئے) کتاب کی بر آتی ہے۔“ ۱۱۵۴ احسن اللہ بیان کا ذکر ہی مرے سے نہیں کیا۔ بیان، مرزا مظہر کے شاگرد تھے۔ انعام اللہ خاں بقیں، جو مرزا مظہر کے بڑے شاگرد تھے، ان کو ”مجھے منصوبے کے مطابق اس طور پر گرایا ہے کہ نکات الشعرا بڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف مغرور و متکبر انسان تھے بلکہ شاعر ہی نہیں تھے اور مرزا مظہر اپنا کلام ان کو دے دیا کرتے تھے۔ میر صاحب کے الفاظ یہ ہیں ”کہتے ہیں کہ مرزا مظہر اس کو شعر کہہ کر دیتے ہیں اور اپنے اشعار رغبت کا وارث گردانتے ہیں۔ اس کی دعوت نے فرعون کی دعوت کو مات کر دیا ہے۔۔۔ شعر بھی کا مذاق بالکل نہیں رکھتا۔“ ۱۱۶۳ میر صاحب نے ہر اس شاعر کو، جو ان کے گروہ سے تعلق نہیں رکھتا تھا یا جس کی استادی اس دور میں مسلم تھی، شعوری طور پر گرانے کی کوشش کی ہے۔ شاہ حاتم کے ذکر میں جو شعرائے دہل کے سرخیل تھے اور ۱۱۶۵ء میں جن کی عمر ۵۰ سال تھی، میر صاحب نے ”مردہست جاہل و مشکن و مقلع وضع، دیر آشنا، غنا ندارد ۱۱“ کے الفاظ استعمال کیے ہیں اور پھر ”آفتائے بیگاہ“ لکھ کر ان کے اس شعر پر :

ہائے مے درد سے ملا کیوں تھا آگے آیا میرے گھسا میرا
یہ کہہ کر کہ اگر میرا شعر ہوتا تو اس طرح کہتا، یوں اصلاح دی ہے :

میتلا آتشک میں ہوں اب میں آگے آیا میرے گھسا میرا

اور پھر یہ اصلاح دے کر ان الفاظ میں تہنید لکھا ہے کہ ”اس مصرع کی گرمی کے آگے اس شعر کی خنکی روشن ہے۔“ نکات الشعرا کے علاوہ سارے تذکرہ نویسوں نے شاہ حاتم کی استادی اور شاعرانہ مرتبے کو تسلیم کیا ہے۔ خود حاتم نے جیسا کہ ان کے دیوان زادہ سے ۱۱۸ ظاہر ہے، ۱۱۶۲ء ۱۱۶۳ء اور ۱۱۷۱ء میں میر کی زمینوں میں غزلیں لکھی ہیں۔ اس تذکرے میں ہی برتاؤ پکرو، قدر، ثاقب، عاجز اور دوسرے شعرا کے ساتھ کیا ہے۔ میر کی رائے پر ان کی الالیت، خود پرستی، گروہ بندی اور ذاتی تعلقات اور عناد کا گہرا اثر ہے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ میر صاحب فطرتاً کہنے پرور تھے اور ان کے

ہاں معافی کا گھوٹا خانہ نہیں تھا لیکن ان کے یہ سارے عیوب ان کی شاعرانہ عظمت نے چھپا لیے ہیں ۔

اشعار پر اصلاح دینے کا عمل بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے ۔ انسی عبدالودود صاحب کے مطابق میر نے نو شعرا کے ایک سو دس اشعار پر اصلاح دی ہے ۔ ۱۱۹ اصلاح کی ایک نوعیت تو وہ ہے جو انھوں نے حاتم کے مولہ بالا شعر پر دی ہے اور جس میں ذاتی عناد عیاں ہے ۔ اصلاح کی دوسری نوعیت وہ ہے جو انھوں نے آبرو ، مضمون ، نابی ، ہیکر لگ ، بقیں ، سجاد ، خاکسار ، ٹپک چند جہار کے اشعار پر دی ہے ۔ نرائن بتاتے ہیں کہ نکلت اشعرا کے نقش اول میں دوسرے شعرا کے کلام پر اصلاح کا یہ اشتعال الکیز عمل بہت زیادہ تھا ۔ ممکن ہے سودا کا کلام بھی زہر اصلاح آہا ہو اور اسی لیے سودا نے نو شعر کا ایک ہجویہ قطعہ لکھا جس میں میر کی اصلاح کو ”سہر کاتب“ قرار دیا ۔ اس قطعے کے آخری دو شعر یہ ہیں :

ہے جو کچھ لقاں و ثر دلیا میر
زہر اہراد میر صاحب ہے
ہر ورق ہر ہے میر کی اصلاح
لوگ کہتے ہیں سہر کاتب ہے

ان اصلاحوں کا ایک مثبت پہلو یہ ہے کہ ان سے ہٹا چلتا ہے کہ میر زبان و بیان اور محاورے کو برتنے میں احتیاط کے قائل تھے ۔ سجاد کے اس شعر کا انتخاب گمراہی کے :

میرا جلا ہوا دل مڑگی کے کب ہے لائق
اس آبلہ گو کیوں تم کائناتوں میں اپنے ہو

یہ لکھا کہ ”اگرچہ گنہاوت میں تصرف جائز نہیں ہے ، کیونکہ مثل اس طرح ہے کہ کیوں کائناتوں میں گھوم رہے ہو ، لیکن چونکہ شاعر کو سخن پر قدرت ہے ، میں قابل معافی سمجھتا ہوں ۔“ اس رائے میں میر کی نفسی کیفیت توجہ طلب ہے ۔ وہ محاورے میں تصرف کو جائز نہیں سمجھتے لیکن شاعر کو قادر سخن یا گمراہ اور خود گو اس سے بھی بڑا سمجھ کر معاف کر دیتے ہیں ۔ یہ ایک ایسا احساس برتری ہے جس میں ”میں“ کی اہمیت ویسی ہی ہے جیسے بادشاہ کے منہ سے نکلنے ہوئے الفاظ کی ہوتی ہے ۔ دوسری اصلاحوں کی نوعیت یہ ہے :

شعر مضمون : میرا پیغام وصل اے قاصد
 گہو سب سے اے جدا کر کے
 اصلاح میر : میرے پیغام کو تو اے قاصد
 گہو سب سے اے جدا کر کے
 شعر پکرتلگ : اس کو مت بوجھو مچن اوروں کی طرح
 مصطفیٰ خاں آئنا پکرتلگ ہے
 اصلاح میر : مت نلتوں اس میں سمجھیں آپ ما
 مصطفیٰ خاں آئنا پکرتلگ ہے
 خاکسار کا شعر تھا : خاکسار اس کی تو آنکھوں کے کہنے مت لگو
 مجھ کو ازل خانہ خرابوں ہی نے تیار کیا
 میر نے لکھا کہ "اس فن کی پوری کرنے والوں سے پوشیدہ نہیں ہے کہ "تیار
 کیا" کی جگہ "گرفتار کیا" ہونا چاہیے۔" ۱۲۰۰
 ان اصلاحوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آئی ہے کہ میر صاحب محاورے
 کو جس طرح وہ بولا جاتا ہے اسی طرح استعمال کرنے پر زور دیتے ہیں۔ دوسرے
 یہ کہ وہ شعر میں لہجہ کو پسند نہیں کرتے بلکہ چاہتے ہیں کہ شعر اتنا واضح
 ہو کہ احساس یا جذبہ کا پوری طرح ابلاغ ہو سکے۔ اس کے لیے وہ سوزوں الفاظ
 کے استعمال کو اہمیت دیتے ہیں۔ بظن کے اس شعر پر :
 جنوں کی خوش نصیبی گزری ہے داغ مجھ کو
 کیا عیش کر گیا ہے ظالم دیوالہ ہفت میں
 میر نے یہ اصلاح دی ہے کہ اگر "خوش نصیبی" کے بجائے "خوشی معاشی"
 کو دیا جائے تو شعر مزہ باز ہو جائے۔ ۱۲۱۰
 لفظوں اور محاوروں کے استعمال میں احتیاط اور انتہاء کو بہتر و موثر بنانے
 کی کوشش ہیں اس دور کے تنقیدی معیار تھے۔ کوئی شعر پسند آیا تو اس پر واہ
 گہہ دیا اور تعریف کر دی اور اگر اس میں کوئی لفظی سقم یا محاورہ و زبان کا
 غلط استعمال نظر آیا تو اس پر اعتراض کر دیا۔ تنقید میں وجہات و میللات و
 خیالات اور مزاج شاعری کو کوئی اہمیت حاصل نہیں تھی۔ یہ روایتی معاشرہ
 تھا اور فرد کے ذہن میں اچھے اور بُرے کے معیار پورے طور پر واضح تھے۔
 "نکات الشعراء" میں نقد و نظر کی یہی نوعیت ہے۔
 "نکات الشعراء" میں مختلف شخصیتوں کے ناثراتی نقوش اکثر گہرے ہیں۔
 میر کو چند لفظوں کی مدد سے جتنی جاگتی تصویریں بنانے کا اچھا سلیقہ ہے۔

جب وہ لکھتے ہیں ”مظہر قنصل“ سرپرست مقدمین مظہر درویش عالم صاحب کمال شہرۃ عالم کے نظیر معزز مکرم“ یا اُمید کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”شاعر غرائے فارس . . . لکھتے پرداز ، ہذالہ ، سنج ، ہار ہاش ، خوش احتلاط ، ہمیشہ خندان و شگفتہ رو“ یا مضمون کے بارے میں بتاتے ہیں کہ ”حریف ظریف ہشاش بشاش ہنگامہ گرم مکن مجلسها ، ہر چند گرم گو بود لیکن بسیار خوش فکر۔“ قاجی کے بارے میں ”جوانے بود آبلہ رو ، سیاہی پیشہ۔“ سودا کے بارے میں ”جوالہست خوش خلق و خوش خوئے ، گرم جوش ، ہار ہاش ، شگفتہ روئے۔“ درد کے بارے میں ”شاعر زور آور ریختہ ، در کمال علائقی وارستہ ، خلیق ، متواضع ، آفتائے دوست ، شعر فارسی ہم می گوید“ تو شخص مذکور کے مزاج اور شخصیت کی انفرادیت ایک دم سامنے آ جاتی ہے ۔

اس تذکرے کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ میر کا قلم بے باک ، تلخ اور زہر میں بچھا ہوا ہے ۔ انہیں دوسرے پر وار کرنے میں سزا آتا ہے ۔ کوئی ایسا موقع وہ ہاتھ سے جانے نہیں دیتے ۔ عشاق کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”ایک شخص ہے کھنری ، شعر ریختہ بہت نامربوط کہتا ہے۔“ قدر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”اس کی زبان آوازہ لوگوں کی زبان ہے۔“ عاجز کے بارے میں کہتے ہیں ”اخلاق سے گرا ہوا ، ذلیل و بد قرارہ آدمی ہے۔“ قدرت اللہ قدرت کے بارے میں کہتے ہیں کہ ”اگرچہ شخص قدرت ہے مگر عاجز سخن ہے۔“ یہ میر کا مزاج ہے کہ وہ دوسروں کے بارے میں تلخ سچائی کے اظہار میں عام طور پر غلطی کرتے ۔ آبرو یک چشم تھے ۔ اس بات کو مزے لے کر اس طرح بیان کیا ہے ”دجال صفت دنیا می ہے تو چہی کے باعث اس کی ایک آنکھ بیکار ہو گئی تھی۔“ چنانچہ ظاہر و زکو کو دجال شعار کہا گیا ہے لیکن دجال کے یک چشم ہونے کی روایت کے ساتھ ذہن فوراً آبرو کی طرف جاتا ہے ۔ میاں شرف الدین مضمون ، جن کے نزلے کے سبب دالت گر گئے تھے ، آرزو کے حوالے سے انہیں ”شاعر ید اللہ“ لکھا ہے ۔ حاتم کو ”گنہائے یگانہ“ کہا ہے ۔ ہیکرو کو ”ہجندانہ فن ریختہ“ لکھا ہے ۔ ثاقب کے بارے میں ”ہر چیز میں دخل دیتا ہے اور کچھ نہیں جانتا“ لکھا ہے ۔ فضل علی دانا ، جن کا رنگ اور داڑھی دونوں حد درجہ سیاہ تھے ، ایک دن سیاہ چادر لیٹے محفل میں آئے ۔ میر نے لکھا ہے کہ سودا نے ان کا جائزہ لیا اور کہا ”ہارو ہوئی کا رجبہ آیا“ اور یہ واقعہ بیان کر کے لکھا ہے کہ ”القصہ دانا عجب آدمی ہے ، کبھی کبھی قلم سے ملاقات کے لیے آتا ہے ۔“ اس عبارت میں چو

تغیر آسے نے نیازی کا چلو چھپا ہوا ہے وہ واضح ہے ۔ میان صلاح الدین تمکین کے بارے میں یہ فقرہ لکھا ہے کہ ”جوانے نے تمکینے لہ مشکن ۔“ غریب کے بارے میں لکھا ہے کہ پھلانے تھے اس لیے گھبھی گھبھی ”الکن“ تخلص کرتے تھے اور لکھا ہے کہ میں انہیں ”رند باغاتی“ کہتا ہوں ۔ راجہ فاگرمل کو ، میر جن کے سترو سال نوکر رہے ، افان کے -والے سے ”گہی کی منٹلی کا سالہ“ لکھا ہے ۔ اس فقرے سے راجہ کی شخصیت کے خد و خال اور فن و توش سامنے آ جاتے ہیں ۔ حکیم معصوم گو ”گو گجراتی“ لکھا ہے ۔ اس تذکرے کے مطالعے سے میر ، آب حیات کی قلمی تصویر کے برخلاف ، ایک ہنگامہ پرور ، حلال آرا ، مجلس پسند ، معرکہ باز اور گروہ بند کے روپ میں سامنے آتے ہیں ۔

لیکھت الشعرا کے مطالعے سے میر کا نظریہ ”شعر بھی کسی حد تک واضح ہو جاتا ہے :

(۱) میر ایہام گوئی کو ، اپنے معاصروں کی طرح ، ناپسند کرتے ہیں جس کا اظہار الہوں نے ، ایہام گو شعر کے بارے میں رائے دیتے ہوئے ، بار بار کیا ہے ۔

(۲) وہ شاعری کے پرانہ اظہار کو وسعت دینے کی ضرورت کا شعور رکھتے ہیں اور اسے چند علامتوں یا اشاروں میں محدود کرنے کے لائق نہیں ہیں ۔ ”عرصہ سخن وسیع است“ کے یہی معنی ہیں ۔ تاہاں کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”اس کی شاعری کا میدان گل و ہلیل کے لفظوں میں محدود ہے ۔“

(۳) اُردو شاعری کا معیار ان کی نظر میں یہ ہے کہ امتداد سخن ، بھر و اوزان ، لہجہ و آہنگ ، تلمیحات و اصطلاحات میں فارسی شعر کا رنگ ڈھنگ اختیار کیا جائے اور اس میں ذکئی شعرا کے مقابلے میں شاہجہان آباد کی اُردوئے معلیٰ (معیاری زبان) استعمال کی جائے ۔ میر کے اس انداز نظر میں وہ مشورہ بھی شامل ہے جو شاہ گلشن

ف۔ شاہ تراب بیجاپوری کا ایک شعر ہے :

کاؤ گجراتی کہنہ لنگ لالہ

مستور خشک فاق ہے منکر

دیوان شاہ تراب (قلمی) ، ص ۱۰۴ ، غزلوہ الجمن ترقی اُردو پاکستان ، گجراتی ۔

نے ولی دگنی کو دیا تھا کہ "ایہ تمام فارسی مضامین گنہ ویکو
بڑے ہیں ، اپنے رشتہ میں کام میں لاؤ۔ تم سے کون عاصہ کرے
گا۔" ۱۲۳۹ء میر نے رشتہ کی روایت کو دگن سے منسوب کیا ہے جو
دگن سے شمال آئی ہے ۔

(۴) میر نے رشتہ کی یہ قسمیں بتائی ہیں :

(الف) وہ جس میں ایک مصرع فارسی نکلا ہوتا ہے اور ایک ہندی
کا ، جیسے امیر خسرو کے ہاں ہے ۔

(ب) وہ جس میں آدھا مصرع فارسی اور آدھا ہندی میں ہوتا ہے
جیسے معز فطرت کے ہاں ہے ۔

(ج) وہ جس میں فارسی کے الفاظ و افعال استعمال ہوتے ہیں ، ایسا
گھرنا لہجہ ہے ۔

(د) وہ جس میں فارسی ترکیبات کو کام میں لاتے ہیں ۔ ایسی
تراکیب ، جو زبان رشتہ کے مزاج اور بول چال کے مطابق
ہیں ، وہ جائز ہیں اور جو رشتہ میں نامالوس ہیں ان کا استعمال
معیوب ہے ۔ پھر اس بات کا اظہار بھی کیا ہے کہ میں نے
خود یہی راستہ اختیار کیا ہے ۔

(۵) ایک قسم ایہام ہے جس کا قدیم شعرا میں رواج تھا لیکن
اب اسے پسند نہیں کیا جاتا ، لیکن بہت سے لوگ اب بھی
صفائی و شستگی کے ساتھ اسے استعمال کرتے ہیں ۔ میر نے
سلیحے کے ساتھ اس صنعت کو اپنی شاعری میں خود بھی
استعمال کیا ہے ۔

(و) ایک انداز نور رشتہ کا وہ ہے جسے خود انہوں نے اختیار
کیا ہے اور وہ تمام صنعتوں مثلاً تہنیں ، ترصیع ، تشبیہ ،
صفائے گفتگو ، فصاحت ، بلاغت ، ادا بندی ، خیال وغیرہ پر
حادی ہے ۔ میر نے یہ بتایا ہے کہ وہ بھی اسی طرز سے
مخلوط ہوتے ہیں ۔

ان کی تحریر ان کے ذہن کی طرح صاف اور اسلوب موثر ہے ۔ انہیں فارسی
زبان کے اظہار پر ضرورت کے مطابق قدرت حاصل ہے ۔ اس "تذکرے" کے
وقت میر کی عمر تیس سال تھی ۔

لہجہ میر : بدلتی میر کی ایک مختصر فارسی تالیف ہے جسے انہوں نے

اپنے بیٹے میر فیض علی کی تعلیم کے لیے لکھا تھا۔ سبب تصنیف یہاں کرتے ہوئے میر نے لکھا ہے کہ :

”فقیر حقیر میر باداھی میر تخلص کہتا ہے کہ ان دنوں میرے لڑکے فیض علی کو ترمذی (انشا و مکتوب) پڑھنے کا شوق پیدا ہو گیا ہے اس لیے مختصر سی مدت میں میں نے باج بیت ہی مفید حکایتیں لکھی ہیں اور اس تصنیف کا نام اس (لڑکے) کے نام کی رعایت سے ”فیض میر“ رکھا ہے۔ ۱۲۳۱ھ

فیض علی میر کے بڑے بیٹے تھے۔ ۱۲۵۰ھ علی ابراہیم خان خلجی نے لکھا ہے کہ ۱۱۹۶ھ/۸۲ - ۱۲۸۱ھ میں فرمائش کرنے پر اپنا کلام لکھنؤ سے بنارس بھیجا تھا۔ ۱۲۶۰ھ فیض علی سے ہم جلی بار ”ذکر میر“ میں اُس وقت متعارف ہوئے ہیں جب میر، اعظم خان پسر اعظم خان کلان سے ملاقات کے لیے جاتے ہیں۔ اعظم خان اس وقت کھمبیر میں مقیم تھے اور میر کچھ ہی دن پہلے کھمبیر پہنچے تھے۔ ملاقات کے دوران ہمشیر، سعید الدین خان، خان سامان کی ملازمہ حلوسے کا خزان لے کر آئی تو اعظم خان نے میر سے کہا کہ میرا حصہ چھوڑ کر باقی آپ لے جائیے۔ میر نے عذر کیا تو اعظم خان نے کہا ”آپ کے بیٹے میر فیض علی کے کام آنے کا۔“ ۱۲۴۱ھ صدر آہ نے فیض علی کا مسد پیدائشی ۱۱۶۲ھ/۵۹ - ۱۲۳۸ھ متعین کیا ہے اور بتایا ہے کہ ”فیض میر“ کی تصنیف کے وقت ان کی عمر بارہ چودہ سال ہوئی چاہے لہذا اس کتاب کا سال تصنیف ۱۱۴۳ھ یا ۱۱۴۶ھ (۱۲۳۰ھ یا ۱۲۶۲ھ) ہونا چاہیے۔ اس زمانے میں میر کھمبیر میں تھے۔ ۱۲۸۰ھ

”فیض میر“ میں میر نے خدا رسیدہ درویشوں اور مجنوب فقہروں کے غیر العقول والعات و کوامات حکایات کے انداز میں اس طور پر بیان کیے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے میر ان کے معنی شاید تھے۔ پہلی حکایت میں ایک درویش شاہ ساہا کے، دوسری حکایت میں ایک وحشی فقیر کے، تیسری حکایت میں شاہ برہان اور شاہ مدن کے، چوتھی حکایت میں امجد دیوانہ کے اور پانچویں حکایت میں میاں سعید مرد کلہل کے حیرت ناک واقعات قلمبند کیے ہیں۔ لکھتے وقت اس بات کا التزام کیا گیا ہے کہ تصوف و درویشی کے بنیادی تصورات پڑھنے والے کے سامنے اس طور پر ویراہ بیان میں آئیں کہ ذہن نشین ہو جائیں۔ میر نے اپنی اس تصنیف میں فلسفہ تصوف اور وحدت الوجود کے چند مسائل کے جواب بھی درویشوں کی زبان سے کہلوائے ہیں۔ ان میں سے چند یہ ہیں ۱۲۹ :

- (۱) "اگر تمہارے دل کو اس سراپا ناز سے تعلق ہے تو خود اپنے آپ پر نظر رکھو۔ غور کرو اور اپنی حقیقت کو سمجھو۔ تم خود ہی اپنا مقصود ہو۔" (ص ۲۲، ۲۳)
- (۲) "یہ دنیا ایک دلکش کارواں گاہ ہے۔ جاں سے حسرت کے سوا کچھ ساتھ نہیں جاتا۔ انیسویں ہے اس شخص کی اوقات پر گاہ جو جلد آگہ نہیں ہوتا۔ شہر کی سی زندگی بسر کرو اور آخرت کی فکر کرو۔ وقت جو بھاکا جا رہا ہے اسے ضائع نہ کرو۔" (ص ۲۵ - ۲۶)
- (۳) "موت کا مرحلہ جس کو درپیش ہو وہ کیوں نہ روئے۔ سمجھ لو گاہ وہ سراپا جان، جو دلوں کا مقصد ہے، اپنے دیدار میں مصروف اور اپنے سراپا میں محو ہے۔ اگر ساتویں آسمان پر پہنچ جاؤ تو بھی بے پرواہ ہے۔ اس کی بے راگی میں رنگ ہے۔ اس کے ساز وحدت میں آہنگ ہے۔ وہ پردہ کثرت میں نوا سازی کرتا ہے۔ شش جہت سے اس کی آواز آتی ہے۔" (ص ۲۶)
- (۴) "محبوب کا عاشق کے ساتھ یہی معاملہ ہے۔ اگر وہ اس کو غیر سے مشغول دیکھتا ہے تو دل سے اتنا نزدیک ہونے پر بھی دوری اختیار کر لیتا ہے۔" (ص ۲۹)
- (۵) "فقیر نے کہا ہاتھ سے کوئی چارہ نہیں۔ کیا تم نے نہیں سنا گاہ ایک فقیر بہت بیمار ہو گیا۔ طبیب نے ہریز کی سخت تاکید کی۔ اس نے کہا گاہ یہ امر تقدیری ہے یا غیر تقدیری۔ اگر غیر تقدیری ہے تو مجھ کو نقصان نہیں پہنچ سکتا، اگر تقدیری ہے تو میں بچ نہیں سکتا۔" (ص ۳۲)
- (۶) "لذت کسی خوشگوار چیز کے ہانے میں ہے اور الم اس کے خلاف چیز ہانے میں۔ توائے انسانی میں سے ہر قوت اپنی استعداد کے مطابق لذت اور الم کا اندراک کرتی ہے۔ چنانچہ ہامرہ گو محبوب کے دیدار میں اور سامعہ کو اچھی آواز سننے میں لذت ملتی ہے۔ شے مفرد جس قدر عظیم ہوتی ہے اسی قدر لذت زیادہ ہوتی ہے۔ پس چونکہ لذات و صفات واجب الوجود سے شریف تر کوئی مفرد نہیں اس لیے اس کی معرفت سے زیادہ خوشگوار کوئی لذت نہیں۔" (ص ۳۶)
- (۷) "روح انسانی بذات خود قدیم ہے اور موت کے معنی روح کا معدوم ہونا نہیں بلکہ قالب سے اس کے تعلق کا قطع ہو جانا ہے۔ ہمت و

حشر کے معنی یہ نہیں ہیں کہ روح کو وہی قالب ملے گا ۔ قالب ایک سواری سے زیادہ نہیں ہے ۔ اس کے بدل جانے سے سوار کا کیا نقصان ہے ۔“ (ص ۳۸)

(۲) ”اگر شوق کمال پر ہے تو عاشق منزل وصال پر ہے ۔ جس قدر شوق میں تصور ہے اسی قدر راہ دور ہے ۔ شوق کامل مقصود دل تک پہنچا دیتا ہے اور عاشق کو معشوق بنا دیتا ہے ۔ انسان کا کمال معرفت ہے اور معرفت کا کمال حیرت ۔ اگر تو اس کے کمالات میں سیراں ہے تو خوش حال ہے اور اگر حققتِ حال کے متعلق گفتگو گھڑتا ہے تو عینِ وہال ہے ۔ سن ! دنیا ایک گزرگاہ ہے ۔ یہ منزل نہیں ہے ، راہ ہے ۔ لوگ قافلہ قافلہ چلے جا رہے ہیں ۔ زائر راہ کی فکر گھوٹی چاہیے ۔“ (ص ۳۹)

”لیض میر“ میں یہ صوفیانہ نکات حکایت بیان کرتے ہوئے بیچ بیچ میں آئے ہیں ۔ اسی قسم کی تعلیم ، جیسا کہ ”ذکر میر“ سے ظاہر ہوتا ہے ، میر کے والد اور چچا نے میر کو دی تھی ۔ جی تعلیم میر اپنے بیٹے تک اپنے انداز میں پہنچانا چاہتے ہیں ۔ ”لیض میر“ میں میر کی طرزِ نگارش ”نکات الشعرا“ کے مقابلے میں زیادہ پختہ ہے ۔ اس میں جامعیت بھی ہے اور اختصار کے ساتھ باہموارہ اسلوب میں اپنے مافی الضمیر کو پیش کرنے کا سلیقہ بھی ۔ اس میں مسجع و مقفی عبارت کا استعمال عام طور پر اس انداز سے کیا گیا ہے کہ تصنع کا احساس تک نہیں ہوتا بلکہ عبارت کی روانی بڑھنے والے کو اپنے ساتھ چلنے لے جاتی ہے ۔ چھوٹے چھوٹے چست فقرے ، جو عام طور پر مقفی ہیں ، طرزِ ادا کے حسن کو بڑھا دیتے ہیں ۔ میر کی فارسی نثر کو دیکھ کر میر حسن نے کہا تھا کہ ”چراغِ نثرِ روشن“ ۱۳ اور ”لیض میر“ کی نثر روشن چراغ ہے ۔

”دربائے عشق (نثر فارسی)“ : ”دربائے عشق“ میر کی مشہور اردو مثنوی ہے ۔ میر نے اسی قصے کو فارسی نثر میں بھی لکھا ہے ۔ مثنوی ”دربائے عشق (نثر)“ کے نقاب مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر نے مثنوی لکھنے سے پہلے اسے فارسی نثر میں لکھا اور پھر اسے سامنے رکھ کر سارے واقعات و عبارات کو اردو مثنوی کا روپ دے دیا ۔ مثنوی ”دربائے عشق“ کے سارے جزئیات ”دربائے عشق“ (نثر) میں موجود ہیں ۔ رضا لاتبری راسخو کے خطوط (کلیاتِ میر) میں میر کے چھ دواوین اور سارے کلام کے علاوہ دہرائی فارسی ، ذکرِ میر اور لیض میر بھی شامل ہیں ۔ ”دربائے عشق (نثر)“ مثنوی ”دربائے عشق“ سے

پہلے بطور مہمد شامل کی گئی ہے۔ امتیاز علی خاں عرش نے میر کی اس لکھنؤ فارسی کا پورا متن شائع کر دیا ہے۔ ۱۴۱

ذکر میر: ایک اہم تصنیف ہے جس سے مطالعہ میر کے بہت سے نئے گوشے سامنے آتے ہیں۔ یہ اپنے انداز میں میر کی خود نوشت سوانح عمری ہے جسے میر نے "نکات الشعر" اور "الخص میر" کی طرح فارسی میں لکھا ہے۔ اس دور میں اردو نے لٹری کے ساتھ فارسی کی جگہ ضرور لی لی تھی مگر مراسلت اور علمی و ادبی تحریروں میں اب بھی فارسی ذریعہ اظہار تھی۔ اس زمانے میں فارسی میں گفتگو کرنا یا تحریری طور پر اظہار خیال کرنا معاشرے میں اسی طرح عزت و احترام کی بات تھی جس طرح آج انگریزی میں گفتگو کرنا یا اس میں لکھنا تعلیم یافتہ ہونے کی علامت ہے، حالانکہ نہ وہ فارسی ایسی تھی جو محسوس لحاظ سے قابل ذکر ہو اور نہ یہ انگریزی ایسی ہے جسے کسی طرح بھی معیاری کہا سکتے۔ "ذکر میر" میں جہاں میر نے اپنے خاندانی اور ذاتی حالات کو بیان کیا ہے وہاں اپنے دور کے ان حالات و کوائف اور تاریخی واقعات پر بھی روشنی ڈالی ہے جن کے میر عینی شاہد تھے۔ نادر شاہ کے حملے (۱۱۵۱/۱۷۳۹ع) کے بعد سے غلام قادر روہیلہ کے ظلم و جبر اور مرہٹوں کے ہاتھوں اس کے مارے جانے (۱۲۰۴/۱۷۸۸ع) تک کے واقعات، جو پچاس سال کا احاطہ کرتے ہیں "ذکر میر" میں ملتے ہیں۔ اس اعتبار سے ذکر میر ایک تاریخی ماخذ کا درجہ بھی رکھتی ہے۔

"ذکر میر" کے اب تک کئی غلطوخطی روایات ہو چکے ہیں۔ ایک "نسخہ اٹاوہ" ہے جو مولوی بشیر الدین مرحوم کی ملکیت تھا اور جس کی اردو نقلیں مولوی عبدالحق نے رسالہ "اردو" اورنگ آباد میں ۱۹۲۶ع میں شائع کی تھی۔ بعد میں "ذکر میر" کے فارسی متن کو مرتب کر کے ۱۹۲۸ع میں کتابی شکل میں انجمن ترقی اردو سے شائع کیا۔ نسخہ اٹاوہ ۱۲۲۲ھ/۱۸۰۷ع کا مکتوبہ ہے۔ اس وقت میر (۱۲۲۵ھ/۱۸۱۰ع) زندہ تھے۔ اس میں سال تصنیف کا قطعہ تاریخ یہ ہے:

مسمیٰ بہ اسمے شد اسے با ہنر کہ این نسخہ گردد بہ عالم میر
ز تاریخ آگہ شوی بے گمان فزائی عدد رست و ہفت از ہر ان

"ذکر میر" ۵۷/۱۱۷۰ھ - ۵۶/۱۷۷۹ع برآمد ہونے لگا۔ اس میں رست و ہفت یعنی ۲۷ جوڑنے سے سال تصنیف ۱۱۹۷ھ/۱۷۸۳ - ۱۷۸۲ع نکلتا ہے۔ اس نسخے کے خاتمے کی عبارت میں میر نے اپنی عمر ۹۰ سال بتائی ہے۔ "عمر

عزیز ہشت سالہ کشیدہ ۱۲۲۲ لیکن اس نسخے میں ۱۱۹۷ء کے ہند کے واقعات بھی شامل ہیں۔ آخری واقعہ سریشوں کے ہاتھوں شام قادر روہیلہ کا قتل ہے جو ۱۲۰۳/۱۷۸۸ء کا واقعہ ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ۱۱۹۷ء/۸۳-۸۲ء کے ہند بھی میر نے واقعات کا اضافہ کیا ہے۔ لیکن نسخہ لاہور، جو پروفیسر محمد شایع کی ملکیت تھا، ۲۶ ربیع الاول ۱۲۳۱ھ/۲۶ فروری ۱۸۱۶ء کا لکھا ہوا ہے۔ قطعہ تاریخ تصنیف کے پہلے تین مصرعے وہی ہیں جو اوپر نقل ہوئے لیکن چوتھا مصرع اس طرح ہے :

خ "قزاقی نہ و شش عدد از بران ۱۳۳۵"

اس قطعے کے مطابق ذکر میر ۱۱۷۰ + ۱۶ = ۱۱۸۶ء میں مکمل ہوئی۔ خانجی کی عبارت میں میر نے اپنی عمر "پنجاہ" سال بتائی ہے۔ نسخہ لاہور کے آخر میں چند لطائف بھی درج ہیں۔ اس نسخے کی عبارت مطبوعہ "ذکر میر" کے صفحہ ۱۲۸ کی سطر ۴ کے مطابق ختم ہو جاتی ہے اور اس کے ہند یہ عبارت آتی ہے :

آئہ از اصول معلوم می شود حمام الدین خان در اصل از میان رفت چرا کہ بدست دشمنان جانی افتادہ است تا مقدور زلفہ نخواہد گرفت و اگر نہ اختیار در دست اوست . . ."

نسخہ لاہور بھی نسخہ لاہور کی طرح ہے۔ اس میں بھی وہی عبارت ہے جس میں میر نے اپنی عمر پچاس سال بتائی ہے۔ "ذکر میر" کا یہ نسخہ لاہور کلیات میر کا حصہ ہے جسے کاتب شیخ لطف علی حیدری نے مرزا قنبر علی کے لیے ۲۹ رمضان ۱۲۴۶ھ/۱۸ مارچ ۱۸۳۱ء کو مکمل کیا۔ نسخہ لاہور بھی نسخہ لاہور کی طرح مطبوعہ ذکر میر صفحہ ۱۲۸ سطر ۴ کے مطابق ختم ہوتا ہے۔ قطعہ سال تصنیف نسخہ لاہور میں شامل نہیں ہے۔ ذکر میر کا ایک نسخہ پروفیسر مسعود حسین رضوی ادیب کی ملکیت تھا جس کا ذکر انہوں نے مقدمہ "نہر میر" ۱۳۵ میں کیا ہے۔ ذکر میر کا ایک نسخہ شاہان اودہ کے کتب خانے میں بھی تھا جس کا تعارف اسپرنگر نے اپنی "وضاحتی نہرست" میں گرایا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ ایشیاٹک سوسائٹی میں بھی "کلیات میر" کا ایک خوبصورت نسخہ موجود ہے جس میں فارسی لٹریچر کی چند تصانیف بھی شامل ہیں۔ ۱۳۹ ایک نسخہ گوالیار میں بھی ہے ۱۳۷

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں، میر "مرکہ" سکرنال میں راجہ ناگر مل کے لئے رائے جہانر سنگھ کے ساتھ شاہی لشکر میں موجود تھے۔ "مرکہ" سکرنال ۱۹ ذی قعدہ ۱۱۸۵ھ/۲۳ فروری ۱۷۷۲ء کو ہوا اور خانبہ خان بھاگ گیا۔ اس کے ہند میں دلی آکر خاندان شریف ہو گئے۔ جی وہ زمانہ ہے جب انہوں نے

”ذکر میر“ لکھنی شروع کی۔ ذیقعد گیارہواں مہینہ ہے اس لیے ”ذکر میر“ ۱۱۸۶ھ/۷۳ - ۱۷۷۲ع میں لکھی گئی۔ اس کی تصدیق جہاں لسخہ لاہور کے قطعہ سائر تصنیف سے ہوتی ہے وہاں میر نے ذکر میر کے ”سبب تالیف“ میں خود بھی بیان کر دیا ہے :

”فقیر میر بدقتی میر غلص گھتا ہے کہ میں ان دنوں بیکار اور گوشہ تنہائی میں بے بار و مددگار تھا۔ میں نے اپنے حالات، سوانح روزگار، حکایات اور روایات شامل کر کے لکھی اور اس نسخے کو، جو ذکر میر سے موسوم ہے، لطائف پر ختم کیا۔“ ۱۳۸۴

اس وقت میر کی عمر، جیسا کہ انہوں نے خود بتایا ہے، پچاس سال تھی۔ اس کے بعد وہ ذکر میر میں اضافے کرتے رہے اور ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ع میں لکھنؤ کے حالات و واقعات کا اضافہ کر کے اور قطعہ سائر تصنیف میں ۱۶ کے بجائے ۲۷ کا عدد شامل کر کے سائر تصنیف ۱۱۹۷ھ/۸۳ - ۱۷۸۲ع کو دیا۔ آخری حصے میں غلام قادر روہیلہ کے ظلم و جبر اور پھر اس کے قتل کیے جانے کا حال بھی لکھا۔ غلام قادر روہیلہ کا قتل ۱۲۰۳ھ/۱۷۸۸ع کا واقعہ ہے اس لیے یہ اضافہ اسی سال ہوا ہوگا۔ اس وقت میر کی عمر ۶۸ سال تھی، لیکن عبارت کے لفظ ”فصحت“ (۶۰) میں کوئی تبدیلی نہیں کی۔ قاضی عبدالودود صاحب کا خیال ہے کہ ”آغاز کتاب کے زمانے کے بارے میں میرا قیاس ہے (۱۱۸۵ھ/۷۲ - ۱۷۷۱ع) کہ کتاب کا بیشتر حصہ (لسخہ مطبوعہ میں ص ۱ سے ۱۲۰ تک) کاماں میں قلمبند ہوا۔ محض چند صفحے (ص ۱۲۱ تا ص ۱۲۸ مطر پر) دہلی میں اور باقی لکھنؤ میں معروض تحریر میں آیا۔ لکھنؤ کے سفر اور وہاں پہنچنے کے بعد کے واقعات کے بارے میں تو اختلاف رائے کی گنجائش ہی نہیں... غامکہ دہلی میں تحریر ہوا (ص ۱۵۱ تا ۱۵۳)۔ لطائف چونکہ لسخہ لاہور میں موجود ہیں اور آخر کتاب میں ہیں قیاس چاہتا ہے کہ دہلی میں حوالہ قلم ہوئے ہیں۔“ ۱۳۹۱ ذکر میر کا بڑا حصہ کاماں میں لکھے جانے کا کوئی معقول ثبوت نہیں ہے۔ لسخہ رامپور کی عبارت کے اس جملے سے کہ ”احوال فقیر تین سال سے چونکہ کوئی قدر دان موجود نہیں ہے اور عرصہ روزگار بہت تنگ ہے“ ۱۴۰۰ جن بات سامنے آئی ہے کہ ”ذکر میر“ دہلی میں لکھی گئی۔ راجہ ناگر مل کے ساتھ وہ کاماں سے ۱۱۸۵ھ/۷۲ - ۱۷۷۱ع میں دہلی ضرور آئے تھے لیکن دہلی آئے ہی ان سے الگ ہو گئے تھے اور پھر راجہ ناگر مل کے بڑے بیٹے کے ساتھ شاہی لشکر میں معرکہ سکرانال میں موجود تھے اور وہاں سے دہلی واپس آ کر خانہ نشین ہو گئے تھے۔

یہی وہ زمانہ ہے جب انہیں حالات و سوانح روزگار لکھنے کا خیال آیا اور چونکہ مہرکہ "سکرتال" (۱۹ ذی قعدہ ۱۱۸۵ھ/۲۳ فروری ۱۷۷۲ء) پوری سال کے گیارہویں مہینے کا واقعہ ہے اس لیے ذکر میں ۱۱۸۶ھ/۲۳ - ۱۷۷۲ء میں شروع ہوتی اور اسی سال مکمل ہوئی۔

"ذکر میر" لکھنے کی ایک وجہ تو وہی ہے جو میر نے خود لکھی ہے کہ ان دنوں وہ نیکار تھے اس لیے اپنے حالات اور سوانح روزگار لکھنے کا ارادہ کیا لیکن ذکر میر کے مطالعے سے اس کی ایک وجہ تصنیف یہ بھی معلوم ہوتی ہے کہ وہ اپنے سوتیلے بڑے بھائی حافظ محمد حسن اور اپنے مشفق و محسن، سوتیلے ماموں سراج الدین علی خان آرزو سے، جنہوں نے ان کی تعلیم و تربیت کی تھی اور کم و بیش سات سال اپنے گھر رکھا تھا، اظہار نفرت کر کے اپنے سارے رشتے لائے کٹ ڈالیں تاکہ ایک طرف ان کے اصالت پر پانی بھر جائے اور دوسری طرف وہ اپنی ناراضی اور ذاتی پرغاش کا تحریری انتقام لے سکیں۔ یہ کام وہ پہلے بھی کر سکتے تھے اس لیے کہ وہ تقریباً ۱۱۶۰ھ/۲۳ء میں آرزو سے الگ ہو گئے تھے لیکن اس کی وجہ یہ تھی کہ اس وقت آرزو زندہ تھے اور ایک بااثر شخص تھے۔ اگر یہ باتیں ان کے علم میں آئیں تو وہ میر کے جھوٹ کا جواب دے کر اصلیت سے پردہ اٹھاتے۔ جب ۱۱۶۹ھ/۲۶ء میں آرزو کا انتقال ہو گیا تو ۱۱۷۰ھ/۲۷ - ۱۷۷۶ء میں، جیسا کہ ذکر میر کے قاری نام سے ظاہر ہوتا ہے، انہوں نے اپنے سوانح لکھنے کا ارادہ کیا۔ ۱۱۸۵ھ تک حالات زمانہ نے انہیں فرصت نہ دی اور جب ۱۱۸۵ھ/۲۷ء کے آخر میں وہ خانہ نشین ہوئے تو آرزو کی وفات کے سولہ سال بعد یہ کام شروع کیا۔ اس وقت ان کا جواب دینے والا کوئی نہیں تھا۔ دوسرا مقصد اس قالیف کا یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے والد کو ایک بنگاہ "روزگار درویش کے روپ میں لکھ کر دیں۔ ان کے والد علی متی اور ان کے کشف و کرامات کا بیان ۶۱ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ "ذکر میر" بڑھتے ہوئے سوتیلے بھائی اور ماموں سے شدید نفرت اور باپ سے انتہائی محبت کے اظہار میں مطالعے کا شدید احساس ہوتا ہے۔ میر نے اپنی زندگی کے سارے حالات "ذکر میر" میں بیان نہیں کیے ہیں۔ ذاتی حالات کے بیان میں سارا زور محبت اور نفرت کے اظہار پر صرف کر دیا ہے۔ اس کے بعد اس دور کے حالات و واقعات ہیں جن کے میر عینی شاہد ہیں اور جن کی لہروں پر چھکولے کھاتے ہوئے جد قریبی میر نے زندگی کا سفر طے کیا۔ بیچ بیچ میں ضمناً ذاتی حالات کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں۔

جیسے 'لغات الشعراء' کے مطالعے سے میر ایک گروہ بند اور ادبی سہاست باز کے روپ میں سامنے آتے ہیں جنہیں دوسروں کی ہکڑی اچھانچے ، حریفوں کو ذلیل کرنے میں مزا آتا ہے اور جو اپنے آگے کسی کو کچھ نہیں سمجھتے ، اسی طرح 'ذکر میر' میں وہ ایک کینہ پرور ، بدلتے لہجے والے ، اپنوں کو آسان ہر چڑھانے اور دشمنوں کو ہاتھ پاٹال میں پھنسا دینے والے کے روپ میں سامنے آتے ہیں ۔ خود ہندی اور ذات پرستی کی وجہ سے میر کی سبوت میں معافی کا خاتمہ نہیں تھا ۔ اسی انداز نظر کی وجہ سے وہ واقعات کو مسخ کرنے سے بھی دریغ نہیں کرتے ۔ مثلاً میر نے احسان اللہ قنبر سے اپنے چچا احسان اللہ کی ملاقات کا واقعہ لکھا ہے ۔ ۱۳۱ میر لکھتے ہیں کہ وہ بھی چچا کے ساتھ تھے اور دوران ملاقات صوبیدار اکبر آباد نصرت یار خاں قدم نوسی کے لیے حاضر ہوا تھا ۔ میر نے اس وقت اپنی عمر سات سال بتائی ہے ۔ "تاریخ ہدی" سے معلوم ہوتا ہے کہ نصرت یار خاں کا انتقال ۲۲ رمضان ۱۱۳۸ھ/۲۶ جون ۱۷۲۲ع کو ہوا جب کہ میر کی پیدائش اگلے سال ۲۳/۸/۱۱۳۵ھ - ۱۷۲۲ع میں ہوئی ۔ اب یہ کیسے ممکن ہے کہ میر صاحب پیدائش سے پہلے وہاں پہنچ گئے ہوں ۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ یہ واقعہ انہوں نے احسان اللہ سے سنا ہوگا ۔ ذکر میر لکھتے وقت اپنے چچا کا درجہ بلند کرنے کے لیے اس واقعے کو اس طرح درج کیا کہ وہ بظاہر درست معلوم ہو ۔ ویسے بھی سات سال کی عمر کے بچے کو وہ ساری ہدایات و نصائح جو فقیر احسان اللہ کی زبان سے میر نے کہلوائی ہیں ، اتنی تفصیل و جزئیات کے ساتھ کیسے یاد رہ سکتی ہیں ؟

"ذکر میر" کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ سنیں سے میر صاحب کو کوئی دلچسپی نہیں ہے ، حتیٰ کہ اپنے والد کی تاریخ ولادت "تہست و یکم رجب" ۱۳۲ (۲۱ رجب) لکھ کر آگے بڑھ جاتے ہیں ۔ اسی وجہ سے کئی مقامات پر تاریخی واقعات گڑبڑ ہو گئے ہیں ۔ مثلاً احمد شاہ ابدالی کے دو حملوں کے واقعات ایک دوسرے سے خلط ملط ہو گئے ہیں ۔

"ذکر میر" کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ رعایت خاں ، لوہا بہادر جاوید خاں ، سہا نرائن ، راجہ جنگل کشور ، راجہ ناگر مل ، رائے بہادر سنگھ ، رائے بشن سنگھ کے ملازم و متوسل رہے اور آخر میں آصف الدولہ کی سرکار سے وابستہ ہو گئے ۔ "ذکر میر" سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ تصویب کی طرف میر کا رجحان ، اپنے والد اور چچا کے زیر اثر ، بچپن سے تھا ۔ میر نے تصویب و معرفت کے جو خیالات اپنے اشعار میں پیش کیے ہیں ،

”ذکر میر“ میں انہی کی وضاحت کی ہے۔ ”ذکات الشعراء“ کی طرح ”ذکر میر“ کے مطالعے سے بھی ”آبِ حیات“ کی وہ تصویر، جو ہد حسین آزاد نے بنائی ہے، نضا میں تحلیل ہو جاتی ہے۔

”ذکر میر“ کا انداز بیان شگفتہ، گروان اور پختہ ہے۔ میر کو فارسی نثر پر اچھی قدرت حاصل ہے۔ یہ نثر فارسی کے اردو اسلوب کی ایک نمائندہ مثال ہے۔ اس کتاب کے حوالے سے میر کی زندگی کا مطالعہ چولکھ ہم پھلے صفحات میں کر چکے ہیں اس لیے ان کا بیان دہرانا غیر ضروری ہے۔ البتہ ”ذکر میر“ کے آخر میں جو لطائف ۱۳۳ میر نے دیے ہیں اور جنہیں ”ذکر میر“ کے فاضل مرتب نے غیر متعلق و بعض گہہ کثر خارج کر دیا ہے، ہم ان میں سے چند بیان دوچ کرتے ہیں تاکہ آزاد کے منہ بسورتے ہوئے میر کے بجائے ایک زلفہ، جنے جاگئے میر سے بھی آپ کا تعارف ہو سکے :

(۱) مولانا روم اور شیخ صدر الدین شام کے وقت شام کی مسجد میں

وارد ہوئے اور وہاں امام کے بیچھے نماز پڑھی۔ امام پر ان دونوں

بزرگوں کی اتنی ہیبت طاری ہوئی کہ دونوں رکعتیں سورۃ فاتحہ کے

ساتھ سورۃ قل یا ایہا الکافرون پر ختم کیں۔ جب سلام پھیرا تو شیخ

نے مولانا کی طرف دیکھا اور پوچھا کہ ایک سورت کو دو بار پڑھنے

کا کیا مطلب تھا؟ مولانا ہنسے اور کہا کہ بات معقول ہے۔ ایک

کا خطاب سمجھاری طرف تھا اور ایک کا میری طرف۔“

(۲) ”ایک دن انوری ایک دوکان پر بیٹھا تھا۔۔۔ اس مردے کے ورثہ

نوحہ و زاری گھومتے ہوئے جا رہے تھے اور کہتے جا رہے تھے

کہ تمہیں ایسی جگہ لیے جانے ہیں کہ تنگ و تنہا ہے۔ چراغ

بھی نہیں ہے۔ انوری دوڑ کر گیا اور پوچھا کہ کیا ”میرے گھر

لیے جا رہے ہیں؟“ یہ لطیفہ بادشاہ وقت تک پہنچا تو اس نے اسے

ایک وسیع مکان عنایت کر دیا۔“

(۳) ”ایک لوطی گدھی کے ساتھ مجامعت کر رہا تھا۔ ایک شخص کی

نظر پڑی اور پوچھا کہ یہ کیا حرکت ہے؟ اس نے کہا ”تمہیں

کیا خبر کہ مردانِ خدا کس کام میں ہیں۔“

(۴) ”ایک مفلس سید اپنا وطن چھوڑ کر لالائش معاش میں دہلی آیا اور

لانے لگانے کرتے گمبوز و تحیف ہو گیا۔ اس نے اپنے وطن میں

سورۃ قل یا ایہا الکافرون بڑی سی سختی پر ضبط چلی لکھا دیکھا تھا

اتفاقاً اس کا کڑو ایک مکتب کی طرف سے ہوا اور وہاں اسی سورت کو باریک خط میں لکھا دیکھا تو کہنے لگا ”بیجان اللہ! گردش راہم نے بیجاری سورت مثل کو میں اس کے اصلی حال میں آجے دیا۔ اس قدر لاغر کر دیا کہ شناخت میں نہیں آتی۔“

(۵) ”ایک سید ایک لڑکے کو لایا۔ بچہا کہہ گیا لام ہے؟ جواب ملا ”ابو جہل“۔ سید سے پوچھا کہ آپ کا ہارہ کتنی مدت سے آباد ہے؟ جواب دیا کہ باج ہزار سال ہوئے ہوں گے۔ کہا گیا کہ سادت تو پیشبر علیہ السلام کے زمانے سے شروع ہوتی ہے اور اس برگزیدہ آفاق کے عہد کا تعین سب کو معلوم ہے۔ جواب دیا ”وہ دوسرے سید ہیں اور ہم دوسرے سید ہیں۔“

(۶) ”الف ابدال ایک شاعر تھا اور الف تخلص کرتا تھا۔ مدایا میں رہتا تھا۔ شاہ عباس سے عائدین نے کہا کہ یہ شخص مالدار ہے۔ اس سے کچھ وصول کرنا چاہیے۔ شاہ نے حضور میں طلب کیا اور گنہا ”میں نے سنا ہے کہ گہارے ہاس مال و دولت بہت ہے۔“ اس نے جواب دیا ”آپ کے تریان جائزہ، آپ نے یہ نو من لیا کہ میرے ہاس دولت ہے مگر یہ نہیں سنا کہ الف خالی ہوتا ہے۔“ بادشاہ ہنسا اور عجوب ہو گیا۔“

(۷) ”ایک روز عہد حسین کلیم، جو مرزا بیدل کے طرز پر شعر کہتا تھا، اسد ہار خان بخشی نواب چاند کے ہاس، جو شوخ طبع تھا، گیا اور انہی بہت سے تازہ اشعار پڑھے۔ وہ پریشان ہو گیا اور مجھ سے غائب ہو کر گنہا کہ رات ایک عجیب خواب دیکھا ہے۔ میں نے گنہا ”اس کی تفصیل بتائیے۔“ کہنے لگے کہ میں نے دیکھا کہ حضرت علی کی خدمت میں حاضر ہوں اور ایک فقیر دروازے پر شور کر رہا ہے۔ میری طرف اشارہ کیا یعنی دونوں بیٹہ جاہیں۔۔۔ (لیکن قہر) لنگوٹہ بند بھاری ڈالدا کندھے پر رکھے گھڑا رہتا ہے۔ میں نے کہا کہ اسے چادر! اس کن و توش کے ساتھ تجھے کس نے مارا ہے کہ برابر روئے جا رہا ہے۔ اس نے جواب دیا کہ میں بیدل ہوں۔ کلیم لام کا ایک ریختہ گو ہر روز میرے دیوان سے دو سو مضامین ہوج عبارت میں اپنے نام سے پڑھتا ہے۔ یہ بات میرے لیے سوہان روح ہے۔ خدا کے واسطے اس بے درد سے کہیے کہ میرے دیوان سے دست بردار ہو جائے۔ میں نے جواب دیا کہ جا میں اس کو سمجھا دوں گا۔

کام ہے چارہ شرمندہ ہوا اور چلا گیا۔

(۸) ”ملا“ فرج اللہ خوشتر دہل آیا۔ یہاں میان ناصر علی کے اشعار کا غلطہ سن کر ملاقات کا مشتاق ہوا۔ ایک دن اس کی ملاقات کے لیے گیا۔ ناصر علی نے پوچھا کہ آپ کا نام کیا ہے؟ کہا ”فرج اللہ“ ناصر علی مسکرائے اور کچھ سوچنے لگے۔ جب ”ملا“ نے دیکھا کہ وہ بالکل خاموش ہیں تو دالستہ طور پر گہکا کہ اگر آپ اپنا اسم شریف بھی مجھے بتا دیں تو بڑی سہراں ہوگی۔ انہوں نے سر جھکایا اور گہکا ”ذکر اللہ“ ”ملا“ بہت بے مزہ ہوا اور گہکا ”لعنت اللہ۔“

(۹) ”ایک روز ناصر علی کی مرزا بیدل کے ایک شاگرد سے ملاقات ہوئی۔ پوچھا کہ آج کل مرزا کیا کر رہے ہیں؟ اس نے جواب دیا کہ ان دنوں ”چھاو عنصر“ لکھ رہے ہیں۔ یہ سن کر ناصر علی نے کہا کہ میرا یہ پیام پہنچانا کہ اپنا قیمتی وقت کہیوں ضائع کر رہے ہو۔ کل یہ چھاو عنصر ختم ہو جائیں گے۔ اپنی پنج روزہ عمر گنو ضائع نہ کریں۔“

یہ لطیفے میر نے ”برائے خاطر دوستان“ لکھے ہیں۔ ان سے میر کی شخصیت کا وہ چلو بھی سامنے آتا ہے جو اب تک چھپا ہوا تھا۔ ”ذکر میر“ میر کی زندگی، سیرت اور مزاج سے روشناس ہونے کے لیے ایک اہم ماخذ کا درجہ رکھتا ہے۔

دیوان فارسی: میر کا دیوان فارسی اب تک شائع نہیں ہوا۔ اس کے کئی خطوط اب تک دریافت ہو چکے ہیں۔ ایک قلمی نسخہ مسعود حسین رضوی ادیب کے کتب خانے میں ہے۔ ۱۳۳۰ ایک خطوطہ کلمات میر کے سالہ رضا لائبریری رامپور میں ہے۔ ۱۳۵۰ ایک بیاض مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے ذخیرۃ مباحث اللہ میں محفوظ ہے۔ ۱۳۶۰ ایک نسخہ شاہ غمگین کے کتب خانے میں گوالیار میں محفوظ ہے۔ ۱۳۷۰

فہم میں لطیفہ بہادر علی چھپرا موئی کی کتاب ”نصر اللطائف“ کے حوالے سے عبرانی لال بے چکر نے ”تذکرۃ بے چکر“ میں بھی درج کیا ہے۔ مفہوم میں ہے، البتہ عبارت میں فرق ہے (تذکرۃ بے چکر، خطوطہ اللہ آفس لائبریری، ص ۳)۔

میر کی شاعری کا آغاز ریختہ گوئی سے ہوا اور فارسی میں شعر کہنے کا خیال انہیں بہت بعد میں آیا۔ اسی لیے مجمع النفائس (۱۱۶۸/۵۱ - ۱۲۵۰ ع) میں میر کا ذکر نہیں ہے لیکن مجمع النفائس نسخہ رامپور کے حاشیے پر، جسے میر کے مرہی راجہ فاکرمل کے لیے جسٹ رائے کھتری نے گوسہر میں ۱۱۷۸/۶۵ - ۱۲۶۵ ع میں نقل کیا تھا، میر کا ذکر کسی اور کے قلم سے لکھا ہوا ملتا ہے۔ عرشی صاحب کا خیال ہے کہ ”میر کا حال وغیرہ، پہلے کاتب نے نہیں لکھا تھا۔ مصحح نے نئے ورق داخل کر کے، وہ مصرع جو سابق الذکر شاعر کا آئندہ صفحہ پر تھا اور اس کی ترک چھیل کر میر کے حال کے شروع میں لکھ دی ہے اور اس طرح آخری صفحے پر جگہ نہ رہنے کے باعث کچھ میر کے اشعار حاشیے پر بھی لکھے ہیں۔ نکات الشعرا (۱۱۶۵/۵۱ - ۱۲۵۰) میں میر نے اپنی فارسی شاعری کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ خود اس عبارت سے، جو مجمع النفائس کے بحولہ بالا نسخے میں لکھی گئی ہے، اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ میر نے فارسی شاعری کی طرف ریختہ گوئی کے بہت بعد توجہ دی۔ وہ عبارت یہ ہے :

”اول اول اشعار ریختہ کی، کہ اوردو زبان میں فارسی طرز کے شعر کہو گھنٹے ہیں، بہت عشق، کی چنانچہ شہرہ آفاق ہے۔ اس کے بعد بطرز خاص اشعار فارسی کی طرف رجوع ہوئے جو ارباب سخن اور اس فن کے جاننے والوں کو بہت پسند آئے۔“ ۱۵۶۱

فارسی اشعار کا یہ انداز میر کے انداز الشاعری سے ملتا ہے۔ اس عبارت میں ”اشعار ریختہ کہ بزبان اردو شعریت بطرز فارسی“ کا لکڑا حکم و دیش وہی ہے جو ”نکات الشعرا“ ۱۵۱۰ میں میر نے لکھا ہے۔ لیکن یہ مجمع النفائس میں یہ عبارت خود میر کے ایما سے بڑھائی گئی ہو لیکن پڑھنے کے ساتھ کچھ نہیں سمجھا جاسکتا۔ البتہ یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ میر نے فارسی گوئی، ریختہ گوئی کے بعد شروع کی جس کی تصدیق مصحفی کے تذکرے سے بھی ہوتی ہے :

”اور چونکہ ابتدائے شاعری میں ریختہ گوئی کی بنا پر شہرت حاصل کر لی تھی (لیکن) فارسی گوئی کے دعویدار نہ تھے حالانکہ فارسی ریختہ سے گہم نہیں گھنٹے۔ بیان مگر نے تھے کہ میں نے دو سال ریختہ گوئی موقوف کر دی تھی۔ اس مدت میں تقریباً دو ہزار اشعار کا فارسی دیوان تیار ہو گیا۔“ ۱۵۱۱

مصحفی کا تذکرہ ”عقد ثریا“ ۸۵/۱۱۶۹ - ۱۲۸۳ ع میں مکمل ہوا۔ اس وقت میر کو لکھنؤ آنے ہوئے تقریباً تین سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔ ”اسی گفت“ کے

الفاظ یہ بنا رہے ہیں کہ یہ بات میر نے مصحف سے گنہی تھی۔ مصحف اس وقت لکھنؤ میں تھے ۱۵۲ اور میر سے ان کے مراسم بھی تھے۔ ۱۵۳ یہ دو سال جو میر نے فارسی گوئی میں صرف کئے، یقیناً ۱۱۶۹ھ سے پہلے کی بات ہے۔ ۱۱۷۸ھ/ ۶۵ - ۱۷۶۳ء میں ”مجمع التفاضل“ کے عنوانہ بالا نسخے (مخزولہ رامپور) میں میر کا ذکر بحیثیت فارسی گو شامل کیا گیا ہے اس لیے قیاس کیا جاسکے کہ نکات الشعراء ۱۱۶۵ھ (۱۷۵۲ء) کے بعد اور ۱۱۷۸ھ (۶۵ - ۱۷۶۳ء) سے پہلے میر نے فارسی میں شاعری کی اور وہ دو سال ۱۱۶۵ھ و ۱۱۷۸ھ کے درمیان آئے ہوں گے۔ میر کے فارسی کلام پر ان کے اپنے مزاج کی گہری چھاپ ہے۔ وہ اردو شاعری کی طرح فارسی میں بھی کسی کی پیروی نہیں کرتے۔ ان کی فارسی شاعری کا رنگ اردو شاعری جیسا ہے بلکہ اکثر اشعار اردو اشعار کا چربہ یا ترجمہ معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً یہ چند اشعار دیکھیے: ۱۵۴

میر کے فارسی اشعار

لیدیہ میر را در گوئے او لیک عبارے ناتوانے با صبا بود
گل و آئینہ و سہ و خورشید ہر گیسے را ہونے سو دارد
حلقہ گردم کہ راتم . . . از خود لدائتم درین قالب خدا بود

دوش پر شعر فرے در رقص آمد جانِ ما
چون نظر گردیم بود آن شعر در دیوانِ ما
ہر سر ما ہلیم لڑج و سیدی بہت
ما کیجائیم؟ تو تصدیع کشیدی بہت
میر جائے کہ یہ تیراں بہت مں سوخت
صبح دیدیم بیا مانند گلزارِ خاکِ آہنا
دل مں کشد بہ صحرا ہشام کار آمد
شوربست در سر مں شاید بہار آمد
وے دو سینہ مں قطرة خونے بود است
جوب بچشم آمد از شیوہ طوفان دیدم
ہر چند گفتہ اند کہ اے میر روزِ حشر
دہدار عام مںی شود اتا مںی شود
مشم اے خانہ خراب این ہمہ شوق تعبیر
مالِ ما ساختہ چاہ و مکاب آخر ہیچ

میر کے اردو اشعار

نہ دیکھا میر آوارہ گز لیکن غبار اک ناخوان سا گز ہو گیا تھا
کل و آئینہ کیا خورشید و ماہ تھا جدمر دیکھا قدھر تیرا ہی رو تھا
غلط تھا آپ سے غافل گزرتا نہ سمجھا میں کہ اس قالب میں تو تھا

جس شعر پر سنا تھا کل خالقہ میں
وہ آج میں سنا تو ہے میرا کہا ہوا
آہا تو سہی وہ کوئی دم کے لیے لیکن
ہوٹوں پہ مرے جب لہر باز نہیں تھا
آہوں کے شعلے جس جا اٹھے ہیں میر شب کو
وایں جا کے صبح دیکھا مشتِ غبار پایا
اک موج ہوا بچاؤ اے میر نظر آئی
شاید کہ چہار آئی ، زنجیرِ نظر آئی
چگر ہی میں ہنک قطرہ خوب ہے مرشد
ہلک ٹک گیا تو لالطم گیا
مولفِ حشر پر ہے سوائے بھی وہ نہیں
گلابِ دریاں ہے وعدہ دیدار جانے کا
منعم نے بنا ظلم کی رکھ گھر تو بنا ہوا
پر آپ کوئی رات ہی مہمان رہے گا

ان اشعار سے میر کے فارسی و اردو کلام کی گہری مماثلت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ میر کے فارسی کلام میں وہی موضوعات ہیں جو اردو شاعری میں ملتے ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ میر کا اردو کلام پڑھ کر جب فارسی کلام پڑھتے ہیں تو اس میں وہ گہلاوٹ ، سوز اور لاشعریت محسوس نہیں ہوتی جو میر کے اردو کلام کا خاصہ ہے۔ میر نے غالب کی طرح : ج "فارسی میں تا بہدینی نقشبانی رنگ رنگ" کا دعویٰ نہیں کیا بلکہ رواجِ زمانہ کے مطابق معاشرے کی نظر میں اپنا رقبہ بڑھانے کے لیے فارسی میں بھی شاعری کی۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "اگرچہ (ان کا) فارسی دیوان بھی ہے لیکن خود کو فارسی گوہوں میں شمار نہیں کرتے۔" ۱۵۵ آئی نے لکھا ہے کہ "میر صاحب نے یہ دیوان غالب "ہری کے لیے لکھا تھا۔" ۱۵۶ لیکن ہمارا خیال ہے کہ میر نے یہ ایک تجربہ کیا تھا کہ اگر اپنے اردو اشعار اور اپنے مخصوص شعری مزاج کو فارسی میں ڈھالا جائے تو شاید اس کا اثر بھی اردو شاعری جیسا ہو۔ لیکن یہ تجربہ کامیاب نہیں رہا اور

الہوں نے دو سال بعد فارس کوئی ترک کر دی ۔

کلیات اردو : میر کا کلیات اردو چھ دواوین پر مشتمل ہے جن میں غزلوں کے علاوہ بیشتر اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی کی گئی ہے ، لیکن اس طرف اب تک کوئی توجہ نہیں دی گئی کہ میر کے یہ دواوین کس زمانے میں مرتب ہوئے ۔ ہم ان دواوین کے تعینِ زمانہ کی کوشش کرتے ہیں ۔

دیوان اول : میر کا دیوان اول اپنی ابتدائی صورت میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں میر نے اپنے ۲۸۳ اشعار کا جو انتخاب دیا ہے اس میں ترتیب کے ساتھ ردیف الف ثانی کے اشعار شامل ہیں ۔ یہ وہی دیوان ہے جس کا ۱۲۰۲ھ/۸۹-۱۷۸۸ع کا لکھا ہوا مخطوطہ کتب خانہ محمود آباد میں محفوظ ہے اور جسے اکبر حیدری نے مرتب و شائع کر دیا ہے ۔ اس دیوان میں ”وہ تمام اشعار درج ہیں جو الہوں نے (میر نے) اپنے تذکرے (نکات الشعرا) میں بطور انتخاب پیش کئے ہیں ۔ ۱۵۷ اس میں اشعار کی تعداد بھی وہی ہے جو میر کے ذیل میں مردان علی خاں بہتلا نے اپنے تذکرے ”گلشن سخن“ میں دی ہے ۔ بہتلا نے میر کا حال ۱۱۶۹ھ/۱۷۸۰ع میں لکھا تھا ۱۵۸ جس کے معنی یہ ہوئے کہ میر کا یہ دیوان اول اس زمانے میں بھی سروج تھا اور ۱۲۰۳ھ میں اسی کی نقل میر کے قیام لکھنؤ کے زمانے میں تیار ہوئی تھی ۔ یہ دیوان دلی میں مرتب ہوا ۔

دیوان دوم : قدرت اللہ شوق کا تذکرہ ”طبقات الشعرا“ ۱۱۸۹ھ/۱۷۷۵ع میں مکمل ہوا ۔ اس میں میر کے دیوان اول و دوم کا انتخاب شامل ہے ۔ طبقات الشعرا کے لیے خود میر نے اپنے کلام کا انتخاب بھیجا تھا جیسا کہ ”از غزلیات قازہ اوست کہ بابی راقم الحروف نوشتہ“ ۱۵۹ کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے ۔ خود میر کے بھیجے ہوئے اس انتخاب میں بھی دیوان اول و دوم کا کلام شامل ہے ۔ میر حسن نے اپنا تذکرہ ۱۱۸۸ھ اور ۱۱۹۲ھ (۱۷۷۵ع اور ۱۷۷۸ع) کے درمیان لکھا ۔ اس میں جو انتخاب کلام دیا ہے اس میں بھی صرف دیوان اول و دوم کا کلام شامل ہے ۔ ادارہ ادبیات اردو حیدر آباد دکن میں دیوان میر مکتوبہ ۱۱۹۶ھ/۸۲-۱۷۸۱ع کا جو مخطوطہ موجود ہے اس میں بھی دیوان دوم کی غزلیں ہیں ۔ ۱۶۰ پنجاب یونیورسٹی لاہور کے دیوان میر کے مخطوطے میں بھی ، جو ۱۱۹۶ھ کا مکتوبہ ہے ، دیوان اول و دوم شامل ہیں ۔ اس سے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ دیوان دوم ، اپنی ابتدائی صورت میں ، ۱۱۸۹ھ/۷۹-۱۷۷۵ع تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کی نقلیں بھی تیار ہو چکی تھیں ۔

یہ دیوان بھی دلی میں مرتب ہوا۔ اس میں لکھنؤ کا گھوٹ ڈگر کسی غزل میں نہیں ہے البتہ دلی کا ڈگر گئی اشعار میں ملتا ہے۔

دیوان سوم : مصحفی کا تذکرہ ہندی ۱۲۰۱ء - ۱۲۰۹ء/ (۱۷۸۶ء - ۱۷۹۳ء) کے درمیان لکھا گیا۔ یہ تو معلوم نہیں ہوتا کہ میر کا حال مصحفی نے کس سنہ میں لکھا لیکن اس عبارت سے کہ ”چہار دیوانِ رشید“ او غامہ فکری رشید“ یہ بات ضرور معلوم ہو جاتی ہے کہ ۱۲۰۹ء/ ۱۷۹۳ء تک میر کے چار دیوان مرتب ہو چکے تھے۔ اس سے لباس کیا جا سکتا ہے کہ ۱۲۰۰ء تک تیسرا دیوان بھی مرتب ہو چکا تھا جس میں وہ کلام بھی شامل ہے جو ۱۱۹۶ء سے ۱۲۰۰ء تک لکھنؤ میں لکھا۔ یہ دیوان لکھنؤ میں مرتب ہوا۔ اس میں وہ غزلیں بھی شامل ہیں جو دلی میں لکھی گئی تھیں۔ دلی اور لکھنؤ دونوں کا ڈگر اس دیوان کی غزلوں میں ملتا ہے :

دل و دلی دونوں اگر ہیں خراب
یہ کچھ لطف اُس اجڑے لکڑ میں بھی ہیں
شعر کچھ میں نے کسے بالوں کی اس کے باد میں
سو غزل پڑھتے بھرے ہیں لوگ فیض آباد میں
شفق سے ہیں در و دیوار زرد شام و سحر
ہوا ہے لکھنؤ اس رہ گزر میں بلی بہت
دلی کے لکھنؤ کے خوش اہدام خوب لیک
راہِ وفا و سہر ہے مسدود ہر جگہ

دیوان چہارم : جیسا کہ دیوان سوم کے ذیل میں ہم لکھ آئے ہیں ، مصحفی

نے تذکرہ ہندی (۱۲۰۱ء - ۱۲۰۹ء/ ۱۷۸۶ء - ۱۷۹۳ء) میں میر کے چار دیوان کا ذکر کیا ہے۔ دیوان سوم اگر ۱۲۰۰ء/ ۱۷۸۵ء تک مرتب ہو چکا تھا تو دیوان چہارم یقیناً ۱۲۰۹ء/ ۱۷۹۳ء تک یا اس سے پہلے مرتب ہو چکا ہوگا۔ اکبر حیدری نے بتایا ہے کہ میر کے دیوان چہارم کا ”ایک نسخہ مکتب خاندانہ“ راجہ محمود آباد میں ہے جسے میر کے داماد میر حسن علی بھیل نے لکھا ہے۔ بھیل نے یہ دیوان اپنی وفات ۱۲۱۳ء/ ۱۷۹۹ء سے بہت پہلے لکھ لیا ہے ۱۶۱۱ء جس سے ہمارے لباس کو مزید تقویت پہنچتی ہے۔ یہ دیوان لکھنؤ میں مرتب ہوا جیسا کہ ان اشعار سے بھی معلوم ہوتا ہے :

لکھنؤ ، دلی سے آیا ، ہاں بھی رہتا ہے اداس
میر کو سرگشتی نے سم دل و جبران کیا

خرام، دل کا وہ چند پتھر لکھنؤ سے تھا
وہیں میں کاش مر جاتا، مراحمہ نہ آتا ہاں

دیوان پنجم : تكملة الشعراء میں، جو ۱۱۹۷ھ اور ۱۲۱۳ھ کے درمیان لکھا گیا ۱۶۲، میر کے ہائج دواوین کا ذکر ملتا ہے۔ شاہ کمال نے بھی ۱۲۱۸ھ/ ۱۸۰۳ء میں میر کے ہائج دواوین کی اطلاع دی ہے۔ ۱۶۳ ”عمدة مستطیبة“ میں، جو ۱۲۱۵ھ اور ۱۲۲۳ھ/ ۱۸۰۰ء اور ۱۸۰۹ء کے درمیان لکھا گیا، میر کے ہائج دواوین ہی کا ذکر ملتا ہے۔ ۱۶۴ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ دیوان پنجم ۱۲۱۳ھ تک یا اس سے کچھ پہلے مرتب ہو چکا تھا۔

دیوان ششم : کلیات میر کے نسخہ ”مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں میر کے ہائج دواوین یعنی دیوان دوم، سوم، چہارم، پنجم اور ششم شامل ہیں۔ یہ کلیات ۱۲۲۳ھ کا مکتوبہ ہے۔ گویا دیوان ششم اس نسخے کی نقل ۱۲۲۳ھ سے پہلے مرتب ہو چکا تھا۔ یہ بھی لکھنؤ میں مرتب ہوا۔

دیوانہ : دستورالقصائد میں لکھا ہے کہ ”سہ چہار سال شدہ کہ در لکھنؤ وفات پات۔ شش دیوان و یک دیوانہ۔“ ۱۶۵ میر کی وفات ۱۲۲۵ھ/ ۱۸۱۰ء کا واقعہ ہے۔ ”سہ چہار سال شدہ“ کے الفاظ سے یہ معلوم ہوا کہ میر کا حال زیادہ سے زیادہ ۱۲۲۹ھ/ ۱۸۱۳ء میں لکھا گیا۔ اس دیوانچے میں دیوان ششم کے بعد سے لے کر وفات تک کا کلام شامل تھا۔ یہ لاپاب ہے۔

دیوان زادہ : میر کے ایک دیوان ”دیوان زادہ“ کا بھی ذکر آتا ہے۔ شاہ کمال نے ”مجمع الانتخاب“ میں اس کی صراحت ان الفاظ میں کی ہے کہ ”الغالب دیوان پنجم میں صاحب موصوف کہ نام دیوان زادہ نہادہ اند۔“ ۱۶۶ یہ کوئی نیا دیوان نہیں تھا بلکہ دیوان پنجم کا انتخاب تھا جو میر نے کیا تھا۔ یہ بھی لاپاب ہے۔

تعیین زمانہ کی یہ کوشش قطعی نہیں ہے لیکن ہمارے خیال میں اس سے نیچے واسطے ضرور لکھتے ہیں۔ تعیین زمانہ سے میر کی شاعری کے مطالعے میں بھی مدد ملتی ہے۔

کلیات میر چلی ہار فورٹ ولیم کالج کلکتہ سے ۱۸۱۱ء/ ۱۲۲۶ھ میں، میر کی وفات کے ایک سال بعد، اردو نائپ میں شائع ہوا۔ اس میں چھ دواوین شامل ہیں۔ قاضی عبدالودود کے مطابق ان دواوین میں تعداد اشعار علی الترتیب ۳۲۹۶ + ۳۴۲۱ + ۱۸۳۶ + ۱۵۱۲ + ۲۰۳۷ + ۱۲۳۹ = ۱۳۳۴۱ ہے۔ ان کے علاوہ فردیات، مربع، رباعیات، ترجیع بند، ترکیب بند، مسموس، غنسی،

مثبت ، متوالی ، پہچان ، ساقی نادیہ ، قطعات وغیرہ ہیں ۔ مثنویوں کے کل اہیات ۳۷۱۰ ہیں ۔ اس کلیات میں میں کل ۴۰۲۸۷ مصرعے ہیں ۔ اس میں ۱۳۳ اشعار مکتور آئے ہیں اور دوسروں کے ۵۱ اشعار نارسا اور ۲ اردو شامل ہیں ۔ یہ کلیات میں کے کل اردو اشعار ہر حوالی نہیں ہے لیکن اس میں کوئی شعر ایسا نہیں ہے جو میر کا نہیں ہے ۔ ۱۶۷۰ آج تک میں لسطہ ، گسی نہ گسی صورت میں ، سارے مطبوعہ کلیات میں کی بنیاد ہے ۔

حالات ، سیرت و شخصیت اور تصانیف میں کے مطالعے کے بعد اب اگلے باب میں ہم میر کی شاعری کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

- ۱۔ تاریخ ہدی : مصنفہ میرزا محمد بن دسّم مستند خان دیانت خان حارثی بدخشی دہلوی ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۱ ، جلد ۲ حصہ ۶ ، مطبوعہ شعبہ تاریخ ، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ، ۱۹۶۰ ع ۔
- ۲۔ ڈگری میر : ہد فقی میر ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۲ - ۴ ، النجم لٹری اردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع ۔
- ۳۔ عکس ورق مطبوعہ دیوان میر : خطوط ۳ ، ۱۱۲ ، مرتبہ اکبر حیدری کشمیری ، مقابل ص ۵۲ ، سری لگر ۱۹۷۳ ع ۔
- ۴۔ اپنڈا ۔
- ۵۔ ڈگری میر : مقدمہ عبدالحق ، صفحہ "الف" ۔
- ۶۔ دلی کالج میگزین : میر بھر ، مرتبہ نثار احمد نازوق ، ص ۵۵ ، دلی ۱۹۶۲ ع ۔
- ۷۔ انتخاب مثنویات میر : مرتبہ مر شاہ سلیمان ، ص ۱۰ ، پٹنہ پور ۱۹۳۰ ع ۔
- ۸۔ دستور القصاصت : سید احمد علی خان پکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۲۶ ، ہندوستان پریس رائیپور ۱۹۵۳ ع ۔
- ۹۔ دیوان نسخ : دیوان دوم ، ص ۲۴۰ ، مطبع لوکشیور کانپور ۱۸۷۲ ع ۔
- ۱۰۔ تاضی عبدالودود نے اپنے مضمون " کچھ میر کے بارے میں " ہد علی خان ، صاحب "تاریخ مظفری" کی دوسری کتاب "تالیف ہدی" لسطہ "پشتہ سے خواجہ ہد باسط کے حالات دے دی اور مادہ تاریخ "شیخ مومنین

باسط" ۱۱۷۸ھ میں دیا ہے۔ نقوش شاہزادہ ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، لاہور

۱۹۵۳ع -

۱۱- ذکر میر : ص ۶۲ - ۱۲- تاریخ بھٹی : ص ۱۰۶ -

۱۳- مفتاح التواريخ : طامس ولیم بیل ، ص ۳۲۰ ، ٹولکشتور کلاہور ۱۸۶۷ع -

۱۴- ذکر میر : ص ۶۲ - ۱۵- ذکر میر : ص ۶۸ -

۱۶- ۱۷- ذکر میر : ص ۶۳ - ۱۸- ذکر میر : ص ۶۴ -

۱۹- نکات الشعراء : محمد تقی میر ، ص ۳ ، لطائف اہلس پداہون ۱۹۲۲ع -

۲۰- ایضاً : ص ۴ -

۲۱- ۲۲- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر افتداحسن ، ص ۱۲۲ -

جلسہ ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع -

۲۳- تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۱۵۱ ، الجین ترقی اردو (ہند)

دہلی ۱۹۴۰ع -

۲۴- مجموعہ لغز : مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۲۴۰ ، نیشنل اکادمی دہلی

۱۹۷۳ع -

۲۵- دو تذکرے (جلد دوم) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۱۹۱ ، پشاور

۱۹۶۳ع -

۲۶- عکس صفحہ مطبوعہ دیوان میر : مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیلوی ، مقابل ص

۵۲ ، سری نگر ۱۹۷۳ع -

۲۷- کلیات میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، مقدمہ ص ۲۲ ، ٹولکشتور لکھنؤ

۱۹۴۱ع -

۲۸- ذکر میر : ص ۶۷ - ۲۹- نکات الشعراء : ص ۲۹ -

۳۰- الذکرۂ خوش بحرگہ زیبا : سعادت خان ناصر ، مرتبہ مشتاق خواجہ ،

(جلد اول) ، ص ۱۴۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۷۰ع -

۳۱- ذکر میر : ص ۶۷ -

۳۲- "گچھ میر کے بارے میں" : قاضی عبدالودود ، ص ۲۳ ، نقوش ، شاہزادہ

۳۵ ، ۳۶ ، لاہور -

۳۳- ذکر میر : ص ۷۰ - ۳۴- ذکر میر : ص ۷۱ -

۳۵- مفتاح التواريخ : ص ۳۲۳ - ۳۶- ذکر میر : ص ۷۲ -

۳۷- ذکر میر : ص ۷۵ - ۳۸- ذکر میر : ص ۸۷ -

۳۹- ذکر میر : ص ۷۸ - ۴۰- ذکر میر : ص ۹۱ -

- ۴۱۔ ذکر میر: ص ۱۰۳ - ۴۴۔ مفتاح التواريخ: ص ۳۳۶ - ۴۳۷۔
- ۴۲۔ ذکر میر: ص ۱۲۱ - ۴۵۔ ذکر میر: ص ۱۳۵۔
- ۴۶۔ مقالات سلطین اودہ: (جلد اول)، سید محمد میر زائر، ص ۸۱، نولکشور لکھنؤ ۱۸۹۶ع۔
- ۴۷۔ ذکر میر: ص ۱۳۸ - ۱۴۰۔
- ۴۸۔ گلشن ہند: مرزا علی لطف، مرتبہ شبلی نعمانی، ص ۲۱۰، لاہور ۱۹۰۶ع۔
- ۴۹۔ سفینہ ہندی: بیگوان داس ہندی، مرتبہ عطا کاکوی، ص ۲۰۵، پٹنہ ۱۹۵۸ع۔
- ۵۰۔ اس داجسپ بحث کے لیے دیکھیے 'میر اور میرات': صندوقہ، ص ۱۱۱۔
- ۱۱۳، علوی بک ڈپو، بمبئی ۱۹۷۱ع۔
- ۵۱۔ ذکر میر: ص ۱۳۸ - ۵۲۔ ذکر میر: ص ۱۴۰۔
- ۵۲۔ تاریخ وفت "ابن تربت لہف" سے ۱۱۹۶ ہجری ہوتے ہیں۔ یہ الفاظ ان کی تربت پر کندہ ہیں۔ مفتاح التواريخ: ص ۳۵۹۔
- ۵۳۔ "کچھ میر کے بارے میں": نقوش شاہہ، ۳۵، ۳۶، لاہور۔
- ۵۵۔ ذکر میر: ص ۶۱۵ - ۵۶۔ نکات الشعرا: ترجمہ امجد، ص ۷۔
- ۵۷۔ ایضاً: ترجمہ سلام، ص ۱۴۱ - ۵۸۔ ایضاً: ترجمہ فغان، ص ۷۸۔
- ۵۹۔ تذکرۂ ہارسے خزان: احمد حسین سحر، مرتبہ ڈاکٹر نعیم احمد، ص ۹۹، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ع۔
- ۶۰۔ خوش معرکہ زبیا: سعادت خان ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول، ص ۱۴۰، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۰ع۔
- ۶۱۔ نکات الشعرا: نسخہ پیرس میں ۷۷ شاعروں میں سے ایک شاعر عطا بیگ زبیا ایسا ہے جو شروانی اور عبدالحق کے مطبوعہ نکات الشعرا میں شامل نہیں ہے۔
- ۶۲۔ معاصر ۱۵، ص ۹۱۸۔ مطبوعہ دائرہ ادب پٹنہ، نومبر ۱۹۵۹ع۔
- ۶۳۔ نکات الشعرا: مرتبہ شروانی، ص ۹، نظامی پریس ہدایوں ۱۹۲۲ع۔
- ۶۴۔ نشتر عشق: از حسین قلی خاں، ورق ۳۲ ب (قلمی) مخزومہ پنجاب یونیورسٹی، لاہور۔
- ۶۵۔ سفینہ ہندی: ص ۱۹۶، مرتبہ عطا کاکوی، پٹنہ ۱۹۵۸ع۔
- ۶۶۔ نکات الشعرا: ص ۹۸۔

۶۷۔ سرو آزاد : بہ معنی عبادتہ خان ، ص ۲۳۶ ، کتب خانہ آصفیہ ، حیدرآباد
۱۹۱۴ ع -

۶۸۔ سرو آزاد : ص ۳ ، "نشانہ آزاد سرو سبز لڑہ" سے ۱۱۶۶ برآمد ہوئے
ہیں ۔

۶۹۔ نکات الشعرا : ص ۸ ۔ ۷۰۔ نکات الشعرا : ص ۹ ۔

۷۱۔ تذکرہ مجمع التفاضل (قلبی) مخزولہ عجائب خانہ کراچی میں منانہ سنگھ
بیدار کا قلمہ تاریخ اختتام تصنیف موجود ہے جس کے آخری مصرع
"گزار خیال اہل معنی جہاں" سے ۱۱۶۵ برآمد ہوئے ہیں ۔

۷۲۔ "میر کے الفاظ یہ ہیں۔" دیوانی قار دہف میں بدست آمدہ بود " نکات
الشعرا ، ص ۷۹ ۔

۷۳۔ دیوان زادہ : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۱۰۷ ، مکتبہ خیابان
ادب ، لاہور ۱۹۷۵ ع -

۷۴۔ نکات الشعرا : ص ۱۳۶ ۔

۷۵۔ دیکھیے "دیوان زادہ" ، ص ۲۱۰ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ ع -
۷۶۔ ذکر میر : ص ۷۰ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو بریس اورنگ آباد دکن
۱۹۲۸ ع -

۷۷۔ مجموعہ "نفز : حکیم ابوالقاسم میر قدرت اللہ قاسم (جلد دوم) ، ص
۲۳۰ ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، دہلی ۱۹۷۲ ع -

۷۸۔ ابضاً : ص ۲۹۷ ۔

۷۹۔ تذکرہ کشنر سلطان : مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۹۸ ،
انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ ع -

۸۰۔ چمنستان شعرا : ص ۵۳ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع -

۸۱۔ چمنستان شعرا : ص ۲۶۲ ۔

۸۲۔ نکات الشعرا : مرتبہ شروانی ، ص ۱۲۱ ، ۱۲۲ ۔

۸۳۔ مخزن نکات : ص ۱۳۲ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ ع -

۸۴۔ نکات الشعرا : مرتبہ شروانی ، ص ۱۲۲ ۔

۸۵۔ تذکرہ ہندی : ص ۸۸ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۴۳ ع -

۸۶۔ طبقات الشعراء ہند : منشی کریم الدین ، ص ۸۹ ، مطبع العلوم مدرسہ

دہلی ۱۸۴۸ ع ۔

۸۷۔ نکات الشعرا : ص ۱۲۲ ۔

- ۹۰۔ میر اور میریات : ص ۷۲ ، علوی بک ڈپو بمبئی ۱۹۷۱ ع ۔
- ۹۱۔ گردیزی کے الفاظ یہ ہیں ”فی خامس محرم الحرام المنتظم فی تمام ست و ستین و مائہ بعد الالف من الهجرة المبارکہ“ ، ص ۱۶۸ ، مرتبہ عبدالحق ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع ۔
- ۹۲۔ تذکرہ رشتہ گویان : از گردیزی ، ص ۳ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع ۔
- ۹۳۔ مقدمہ نکات الشعرا : مرتبہ ڈاکٹر محمود الشہی ، ص ۱۲ - ۱۳ ، دہلی ۱۹۷۲ ع ۔
- ۹۴۔ دستور القصاصات : مرتبہ امتیاز علی عرشی ، دیپاچہ ص ۳۸ و ۴۵ ، ہندوستان پریس رابور ۱۹۳۳ ع ۔
- ۹۵۔ کلشنر گفتار : مرتبہ سید محمد ، ص ۴ ، مطبوعہ مکتبہ ابراہیمیہ ، طبع اول حیدر آباد ۱۳۳۹ ق ، مطابق ۱۸۳۳ ع ۔
- ۹۶۔ تحفۃ الشعرا : مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قنبل ، مقدمہ ص ۷ ، ادارہ ادبیات اردو ، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ ع ۔
- ۹۸۔ ”انتخاب سلف“ مادۃ تاریخ وقات ہے ۔ دیپاچہ دستور القصاصات از عرشی ، ص ۴۹ ۔
- ۹۹۔ اس بحث کے لیے دیکھیے دیپاچہ دستور القصاصات از ص ۴۶ تا ۴۹ ۔
- ۱۰۰۔ مخزنِ نکات : ص ۴۶ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ ع ۔
- ۱۰۱۔ دستور القصاصات : ص ۵۱ ۔
- ۱۰۲۔ مخزنِ نکات : ص ۵۳ ۔
- ۱۰۳۔ دیوانِ نایابی : ص ۲۷۲ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۵ ع ۔
- ۱۰۴۔ مخزنِ نکات : مقدمہ ص ۲۰ - ۲۱ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ ع ۔
- ۱۰۵۔ مخزنِ نکات : ص ۲ - ۱۰۶۔ نکات الشعرا : شروانی ، ص ۱ ۔
- ۱۰۷۔ مخزنِ نکات : ص ۱۲۲ - ۱۰۸۔ نکات الشعرا : ص ۱۳۰ ۔
- ۱۰۹۔ نکات الشعرا : ص ۹۴ ۔
- ۱۱۰۔ حسیب اور ہونسی کے ذیل میں نکات الشعرا کے الفاظ یہ ہیں ”از بیاض سید صاحب مذکور نوشتہ شدہ“ ، ص ۱۱۱ و ۱۱۲ ۔ میر عبداللہ تیرد کے بارے میں لکھا ہے کہ ”سید عبدالولی میگویند کہ شاگرد من ست“ ص ۱۱۲ ، نکات الشعرا ۔
- ۱۱۱۔ نکات الشعرا : ص ۱۰۱ - ۱۱۲۔ نکات الشعرا : ص ۲ ۔

- ۱۱۴- ایضاً : ص ۱۳۲ - ۱۱۳- ایضاً : ص ۱۱۳ -
 ۱۱۵- ایضاً : ص ۱۲۲ - ۱۱۶- ایضاً : ص ۸۵ -
 ۱۱۷- نکات الشعرا : ص ۷۹ -
 ۱۱۸- دیوان زائد : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۹۸ ، ۱۰۰ ، ۱۵۰ ،
 مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ ع -
 ۱۱۹- معاصر ہشت : شمارہ ۱۵ ، ص ۱۳ -
 ۱۲۰- نکات الشعرا : ص ۱۲۳ - ۱۲۱- نکات الشعرا : ص ۹۰ -
 ۱۲۲- نکات الشعرا : ص ۱۸۷ - ۱۲۳- نکات الشعرا : ص ۹۳ -
 ۱۲۳- فیض میر : جلد تہمیر ، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۳۳
 (طبع دوم) ، نسیم بک ڈپو ، لکھنؤ -
 ۱۲۵- تذکرۂ عشق (دو ذکریے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم ، ص ۱۳۱ ،
 ہشت ۱۹۶۳ ع -
 ۱۲۶- گلزار ابراہیم : علی ابراہیم خان خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، جزو دوم ،
 ص ۳۵۱ ، دائرۂ ادب ہشت ۱۹۷۳ ع -
 ۱۲۷- ذکر میر : ص ۹۲ -
 ۱۲۸- میر اور میریات : صفدر آہ ، ص ۲۰۰ (پیش علی کے سالر ولادت کی بحث
 ص ۱۱۵ تا ۱۱۹) ، علوی بک ڈپو ، بمبئی ۱۹۷۱ ع -
 ۱۲۹- فیض میر سے یہ سب عبارتیں مسعود حسن رضوی ادیب کے ترجمے سے
 لی گئی ہیں -
 ۱۳۰- تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۱۷۵ -
 ۱۳۱- کلیات میر کا ایک نادر نسخہ : استیاز علی خان عریض ، ص ۳۷۵-۳۷۹ ،
 دلی کالج میگزین ، میر نمبر ، دلی ۱۹۶۲ ع -
 ۱۳۲- ذکر میر : ص ۱۵۲ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع -
 ۱۳۳- فہرست خطوط شفیق : جلد ہشیر حسین ، ص ۱۰۸ ، دانشگاہ پنجاب ،
 لاہور ۱۹۷۲ ع -
 ۱۳۴- ایضاً : خطوط ذکر میر ، ورق ۱۴ الف -
 ۱۳۵- فیض میر : جلد تہمیر ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۶
 (بار دوم) ، نسیم بک ڈپو ، لکھنؤ -
 ۱۳۶- اسپرنگر کے الفاظ یہ ہیں ”موت محل میں میر تقی کی ایک خود نوشت ہے -
 صفحات ۱۵۲ ، ہر صفحے پر ۱۲ سطریں“ - اے کمیٹا لاگ آف بریک ،

پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس ، سلسلہ نمبر ۶۷۷ ، صلفہ ۶۲۷ ، کلکتہ ۱۸۵۳ ع -

۱۳۷- معاصر ، نمبر ۱۳ ، ص ۱۶۷ ، پتہ چار -

۱۳۸- ذکر میر : (مطبوعہ) ، ص ۳ -

۱۳۹- گچھ میر کے بارے میں : قاضی عبدالودود ، ص ۲۰ ، نقوش شاہہ ۳۵ ، لاہور ۱۹۵۳ ع -

۱۴۰- کلیات میر کا ایک لادو نسخہ : امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۳۶۷-۳۸ ، دلی کالج میگزین ، میر نمبر ، دلی ۱۹۶۲ ع -

۱۴۱- ذکر میر : ص ۲۹ تا ۳۲ - ۱۴۲- ذکر میر : ص ۵۸ -

۱۴۳- ذکر میر (نسخہ رامپور) کے لطائف کی نقل کے لیے میں جناب عرشی زادہ کا ممنون ہوں -

۱۴۴- فیض میر : مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، مقدمہ ص ۶ -

۱۴۵- دلی کالج میگزین (میر نمبر) ، ص ۳۲۲ ، دلی ۱۹۶۲ ع -

۱۴۶- ایضاً : ص ۳۳۸ -

۱۴۷- دیوان میر : مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ، مقدمہ ص ۱۱۵ ، سرنگر ۱۹۷۳ ع -

۱۴۸- دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۸۲ -

۱۴۹- ایضاً : ص ۲۳ - ۱۵۰- نکات الشعرا : ص ۱ -

۱۵۱- عقدر ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۵۸ - انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ، دکن ۱۹۳۳ ع -

۱۵۲- ”قدر سنہ یک ہزار و یک صد و نو و پست صمویت سفر کشیدہ از شاپہیان آباد در لکھنؤ رسیدہ“ - عقدر ثریا : ص ۱۳ - ۱۴ -

۱۵۳- ”بر فیض اسرار مہربانی می فرماید“ - تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۰۸ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع -

۱۵۴- میر کا فارسی کلام : ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ، معارف نمبر ۶ ، جلد ۵۱ ، ص ۵۲۵-۵۲۷ ، جون ۱۹۴۳ ع -

۱۵۵- تذکرۂ ہندی : ص ۲۰۳ -

۱۵۶- کلیات میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، ص ۵۲ ، نولکشور پریس ، لکھنؤ ۱۹۴۱ ع -

- ۱۵۷- دیوان میر: (نسطر، محمود آباد)، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری، ص ۱۳۸،
سرینگر ۱۹۷۳ ع -
- ۱۵۸- گلشن سخن: مرتبہ مسعود حسن رغبوی ادیب، ص ۲۰۵، آئین ترقی
اُردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ ع -
- ۱۵۹- طبقات الشعراء: قلموت اللہ شوق، مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۲۲۱،
(طبع اول) ۱۹۶۸ ع -
- ۱۶۰- دیوان میر: مرتبہ اکبر حیدری، ص ۱۴۰ -
- ۱۶۱- دیوان میر: مرتبہ اکبر حیدری، مقدمہ ص ۱۰۳ -
- ۱۶۲- دستور القصائد: حاشیہ ص ۲۳ -
- ۱۶۳- تین تذکرے: مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۱۴۰، مکتبہ برہان، دہلی
۱۹۶۸ ع -
- ۱۶۴- عمدۃ منتخبہ: میر محمد خان چاند سرور، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی،
ص ۵۵۴، دہلی یونیورسٹی، دہلی ۱۹۶۱ ع -
- ۱۶۵- دستور القصائد: ص ۶۲ -
- ۱۶۶- تین تذکرے: مجمع الانتخاب، ص ۱۳۱ -
- ۱۶۷- "کلیات میر کی اولین اشاعت": دلی کالج میگزین (میر ممبر)، ص
۳۸۱-۳۹۱، دلی ۱۹۶۲ ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۵۰۳ "ابروز جمعہ ہستم ماہ شعبان المکرم وقت شام ۵۱۲۲۵ ہجری ہزار
دو صد ہست ہنجم ہجری بود، میر محمد تقی صاحب میر قنصل
صاحب این دیوان چہارم در شہر لکھنؤ دو محلہ سنہی بعد طے نہ
عشرہ عمر بیوار رحمت ایزدی پیوستند و روز شنبہ ہست و یکم
ماہ مذکور شنبہ الیہ وقت دوپہر در اکھاڑہ ہوجم کہ قبرستان
مشہور است نزد قبور اکبرائے خویش مدفون شدند و چہار دیوان
خود را گاہ این دیوان چہارم از آن جملہ است، بحر سطور
محمد محسن المتعاطب بہ زین الدین احمد تجاوز اللہ عن سبائتہ در حین
حیات خویش ہکال رغبت بجل کردہ بخشیدند - خدایش بیامر زاد -"
"حشرہ محمد محسن عن عنہ، روز جمعہ ہست و ہفتم ماہ شعبان سنہ

الہ بوقت چہار گھنٹی روز باق ماندہ ۔ این دیوان از دستخط
میر حسن علی قبلی داماد میر مغفور است ۔

۵۰۳ ص "امیلی از اکبر آباد ۔ در اواخر یک صد و سی و پنج ہجری ولادت
واقع شد ۔"

۵۰۵ ص "آن مرد برمن حقہا داشت ۔"

۵۰۶ ص "چندے پیش او ماندم ۔"

۵۰۶ ص "من درین سفر با خان منظور بودم و خدمتہا می نمودم ۔"

۵۰۷ ص "کتاب چند از یاران شہر خوالدم ۔"

۵۰۷ ص "میر جد تقی نشتہ روزگار است زہناو بہ تربیت او نباید پرداخت و

در پردہ دوستی کارش باید ساخت ۔"

۵۰۷ ص "خصوصی او اگر بہ تفصیل بیان کردہ آید دفترے جداگانہ می باید ۔"

۵۰۷ ص "این فن بے اعتبار را کہ ما اختیار کردہ ایم اعتبار دادہ اند ۔"

۵۰۷ ص "اوستاد و پیر و مرشد ہند ۔"

۵۰۷ ص "اندکے بہ خدمت ایشان (آرزو) استفادہ آگاہی نمودہ ام و رسے

بہم رسانیدہ ۔"

۵۰۷ ص "از شاگردان اوست ۔"

۵۰۷ ص "اہست تلمذ ہم بیجاہ افادہ انتساب خان مشار الہ دارد ادا بنابر

نحوئے کہ در سرش جا گرفته ازین امر کہ فی الحقیقتہ غیر وے

است ، اہلے کلی بمیان آرد ۔ از کبر و غرور و چہ بر طرازم کہ

حدے ندارد ۔"

۵۰۷ ص "ہمد واقعہ ہائہ بدر بزرگوار ہمعہ ہفتہ سالگی در دلی رفت و

بخانہ "سراج الدین علی خان آرزو اقامت و وزیدہ تکمیل علوم عقلی

و نقلی نمودہ ۔ ہمد کہ جدائی فی مابین واقع شد بروسانے عظام

در خورد و بر خورد ۔"

۵۰۸ ص "آن عزیز مرا تکلیف کردن ریختہ . . . کرد ۔"

۵۰۸ ص "ہابندہ ربطے بسیار داشت ۔"

۵۰۹ ص "نہر من در تمام شہر دوید و بکوش خورد و بزرگ رسید ۔"

۵۱۰ ص "من درین سفر وحشت آثر با احمد شہا بودم ۔"

۵۱۱ ص "تکلیف اصلاح شہر خود کرد ۔ قابلیت اصلاح ندیدم ، بر اکثر

تعصبات نہ خط کشیدم ۔"

- ص ۵۱۱ "منگہ ظہیر بودم ظہیر تر شدم - حالم از بے اسمای و تہی دستی
اہتر شد - لکچہ گگہ ہر شاہ راہ داشتہم بھاگ پر اہر شد -"
- ص ۵۱۱ "ہر بیت میر مالا بعد گہر است - طرز این جوان مرا بسیار خوش
می آید -"
- ص ۵۱۲ "ہر ہر قدم گریستم و عبرت گرفتم و چون بیشتر رفتم حیران تر شدم -
مکتھا را لشناختم ، دیارے نیافتم ، از عبارت آثار لہدم ، از ساکتان
بہیں لشناختم -"
- ص ۵۱۲ "من بہ این تقریب بعد سی سال ہا کبر آباد رفتم -"
- ص ۵۱۲ "من ہنگامی برخاستہ ہر در ہر سر کردہ لشکر شاہی رفتم - چوں
بہ سبب شعر شہرت من بسیار بود ، مردمان رعایت گونہ بہال من
میدول داشتند - بارے بہال سگ و کرید زلدہ مالدہ و با وجہ
الدین خان برادر خورد حسام الدولہ ملاقات نمودم - آن مرد نظر
بر شہرت من و اہلیت خود قدرے قلیے معین کرد و دلہی
بسیار نمود -"
- ص ۵۱۵ بعد از آمدن من ایں طرف آنجا کہ نجف خان بر بستر افتادہ بود ،
فوت کرد -"
- ص ۵۱۶ "اے ہر عشق بورز ، عشق است کہ دریں کارخانہ متصرف است -
اگر عشق نمی شود نظم کل صورت نمی ہست - بے عشق زندگی
وہال است - دلہ ہاختہ عشق بودن کمال است - عشق بسازد ،
عشق بسوزد - در عالم ہرچہ ہست ظہور عشق است -"
- ص ۵۱۵ "مشہور است کہ بہ شہر خویش یا ہری بخالی کہ از عزیزانش بود
در پردہ تعشق طبع و میل خاطر داشتہ . . . -"
- ص ۵۱۶ "از مدت آزار نفث الدم داشت - قریب یک سال است کہ
درگزشت -"
- ص ۵۱۶ "دوستہ چہارم احمد شاہ بن فردوس آرام کہ ہموی نفث الدم
درگزشت -"
- ص ۵۱۶ "نثر، وارد ہندوستان کہ عبارت از شاہجہان آباد است ، شدہ اند -"
- ص ۵۱۶ "ہستم جہادی الاولی سہ اربع و ستین و مائہ و الف (۱۶۸۰۰)
واصل آن بلدہ فاخرہ (دہلی) شد و تا وقت تحریر ہاں جاست -"
- ص ۵۱۶ "تا وقت تحریر ہاں جاست -"

- ۵۲۷ ص "نقل احوال او در تذکرۂ خان صاحب مرقوم است۔"
- ۵۲۷ ص "احوالی در تذکرۂ خان صاحب مذکور مفصل مسطور است۔"
- ۵۲۷ ص "بادشاہ ہد شاہ بر او فرماہی متوی حدہ کردہ بود۔ دو۔ شعر موزون کرد۔ دیگر سرانجام ازو نہایت۔ اکنون شیخ ہد حاتم کہ نوشتہ آمد ہانجام رسانید۔"
- ۵۲۸ ص "در تذکرہ خود ہمہ کس را بہ ہدی یاد کردہ در حق شاعر شان جلی المتخلص بہ ولی نوشتہ کہ وے شاعرے است از شیطان مشہور تر۔"
- ۵۲۸ ص "سزائے این کردار ناہنجار از گہترین شاعر ہواجبی یافتہ کہ وے ہجوبائے متعددہ او کردہ کہ بعضے ازان بغایت رکبک و پردہ در افتادہ۔"
- ۵۲۸ ص "سخن بر سخنی ابلس منشی و شہادت بر خان گہترین کہ خداش یامرزد بسیار بموقع و بجا گفتہ کہ "ولی بر جو سخن لاوے ایے شیطان کہنے ہیں۔"
- ۵۲۸ ص "این ابیات از تذکرۂ میر ہد نقل نمودہ۔"
- ۵۲۸ ص "این اشعار از ہر دو تذکرہ تحریر می ہابد۔"
- ۵۲۹ ص "کل سرحد۔۔۔ حرف گیران می نہد و بریں کمال عرب او تذکرہ نکات الشعرا من تصنیف میر گواہی می دہد۔"
- ۵۲۹ ص "بر چند شوخی با استاد و غیر استاد بر سر رشتہ مزاح می آرد لیکن تمکشی تاب شنیدن جواب ندارد۔"
- ۵۲۹ ص "قتلہ مرزا جانر جان مظہر در ہر امر میکند۔"
- ۵۲۹ ص "میر تقی میر در عالم شباب منظور نظر او بودہ۔"
- ۵۲۹ ص "بسیار مہنگی میکند۔۔۔ چنانچہ علی الرحمہ این تذکرہ تذکرۂ نوشتہ است بنام معشوق چہل سالہ خود۔ احوال خود را اول از ہمہ نگاشتہ و خطاب خود سید الشعرا پیش خود قرار دادہ۔ آخر کہتہ کہ بے سبب فروختہ است، چون کباب ہو میدہد۔"
- ۵۳۰ ص "از ملاحظہ تذکرہ ہائے اغوان زمان کہ مشتمل بر اساسی ریختہ گویان عہد مرور ساختہ اللہ و علت خانی تالیف شان خوردہ گیری ہمسران و ستم ظریفی با معاصرانست۔۔۔ اکثر نازک خیالان رنگین نگار را از قسم انداختہ۔"

- ص ۵۴۲ "مدت هفت سال شده پانصد که به دارالحیات انتقال نموده است -"
- ص ۵۴۲ "مدت ده سال است که باجل طبعی در گذشت -"
- ص ۵۴۲ "تا الآن در ذکر و بیان اشعار و احوال شعرائے ریخته کتاب تصنیف نکرده و تا این زمان هیچ انسان از ماجرائے شوق الزامی سخنوران این فن - سرے به تألیف نرسیده -"
- ص ۵۴۲ "پوشیده نماد که در فن ریخته که شعر است بطور شعر فارسی بزبان اردوئے معلی شاهجهان آباد دہلی ، کتاب تاحال تصنیف نشده که احوال شاعران این فن بصفحہ "روزگار نماد - بنا" علیہ این تذکرہ کہ مسمی بہ "نکات الشعراء" نگاشته می شود -"
- ص ۵۴۱ "چون فریب بندہ خانہ شریف دارد ، اکثر اتفاقی ملاقات می افتد -"
- ص ۵۴۳ "اگر چه ریخته در دکن است -"
- ص ۵۴۳ "چون از آنجا یک شاعر مربوط بر خواستہ لہذا شروع بنام آنها نکرده و طبع ناقص معروف اینہم نیست کہ احوال اکثر آنها ملاز اندوز گردد -"
- ص ۵۴۴ "احوال امیر مذکور در تذکرہ با مسطور -"
- ص ۵۴۴ "در شعر ریخته کہ بسیار باجیالہ می گفت گہا داود -"
- ص ۵۴۴ "چون گویام بو میدہد -"
- ص ۵۴۳ "می گفتند کہ مرزا مظہر او را شعر گفته می دہد و وارث شعر ہائے ریختہ خود گردانیدہ ، دعوت فرعون ہئی او پشت دست بر زمین میگزارد . . . ذائقہ شعر لہمی مطلق ندارد -"
- ص ۵۴۵ "بہش گرمی این مصرع و خنکی آن شعر روشن است -"
- ص ۵۴۵ "ہر چند در مثل تصرف چالز نیست ، زیرا کہ مثل اینچنین است کہ "گیوں کائناتوں میں گہ - ہیشے ہو" لیکن چون شاعر را قادر بہ خلق واقعہ معاف داشتہ -"
- ص ۵۴۶ "توسیع این فن پوشیدہ نیست کہ بجائے "بہار گہا" "گرفتار گہا" می بایست -"
- ص ۵۴۷ "شخصی است کہتری شعر ریختہ بسیار نامربوط میگوید -"
- ص ۵۴۷ "زبان او بزبان لوطیان می ماند -"
- ص ۵۴۷ "شخصی لوطی است برو ہوجے چندے باختہ -"

- ص ۵۳۷ "قدرت تخلص اگرچہ عاجز سخن است۔"
- ص ۵۳۷ "از چشم پریش روزگار دجال شمار، یک چشمی از کار رفته بود۔"
- ص ۵۳۷ "در ہمہ چیز دست دارد و هیچ نمیداند۔"
- ص ۵۳۷ "القصد دانا عجب گیسے است، گاہ گاہ باغیر نیز ملاقات میکند۔"
- ص ۵۳۸ "عرصہ سخن او ہمیں در لفظہائے گل و بلبل تمام است۔"
- ص ۵۳۹ "این ہمہ مضامین فارسی کہ یکار افتادہ اند در ریختہ خود بکار ببر، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت۔"
- ص ۵۴۰ "می گوید فقیر حقیق میر بہ تہی متخلص بہ میر کہ دریں ایام فیض علی پسر من ذوق خوالدن ترسل پیدا کردہ بود، لہذا حکایات خمسہ متضمن فوائد بسیار را بالذکر فرصت نگاشتم و مراعات اسم او نموده نسخہ فیض میر گزاشتم۔"
- ص ۵۴۰ "بکار میر لبش علی پسر شا خواہد آمد۔"
- ص ۵۴۵ "می گوید فقیر میر بہ تہی المتخلص بہ میر کہ دریں ایام بکار بودم و در گوشہ تنہائی بے بار۔ احوال خود را متضمن حالات و سواخ روزگار و حکایات و قصا لکاشتم و بتائے خلاصہ این نسخہ موسوم بہ ذکر میر بر لطائف گزاشتم۔"
- ص ۵۴۵ "احوال فقیر از سہ سال آنکہ چون قردانے در میان لیست و عرصہ روزگار بسیار تنگ است۔"
- ص ۵۴۸ "ہمچے مولانا روم و شیخ صدر الدین در مسجد شام وقت شام وارد شدہ و ابتدا بہ پیش نماز آلبا کرد۔ ہیئتہ بر دو بزرگ براو غالب آمد۔ در ہر دو رکعت سورۃ فن یا ایہا الکافرون یا سورۃ فاتحہ ختم نمود۔ چون رو بروئے سلام گزرد شیخ بجانب مولانا دہد و دوش زد یعنی ختم کردن سورہ دوبار چہ معنی دارد۔ مولانا خندید و گفت کہ معقولست۔ یک خطاب پشا بود و یک بما۔"
- ص ۵۴۸ "روزے انوری بر دوکانے نشستہ بود۔۔۔ ورنہ آن مردہ نوحہ گنان می رفتند و می گفتند کہ ترا جائے می برلہ کہ تنگ و تاریک ست۔ چراغ ندارد۔۔۔ انوری می دود و می گوید مگر بخانہ ام می برلہ؟ این لطیفہ پادشاہ وقت رسید و مکان وسیعی عنایتی کرد۔"
- ص ۵۴۸ "لوطی مادہ خبرے را میکانید۔ شخصے دید و پرسید کہ این چہ عمل است؟ گفت "ہرو تو چہ ذاتی کہ مردانہ خدا در چہ کارلہ۔"

- ”سیدے سفلیں چلائے وطن کردہ جہت بتلاش معاش پشاجہان آباد
آمد و از قائم گشتیا ضعیف و نحیف شد - سورۃ قل یا ایہا الکافرون
را در وطن پر لوح چلی بظن چلی نوشتہ دیدہ بود - اتفاقاً کز رش
پر مکتبی افتاد - آنجا سورۃ مسطور را بخط غنی دید - گفت سبحان
اللہ! گردش اہام بیچارہ قل ہا را ہم بجال او نگذاشت - آنہاں
لانقر شدہ است کہ شناختہ نمی شود۔“
- ”سیدے ہمرے آورد - گفتند چہ نام کردہ - گفت ابو جہل ...
از سید پرسیدند کہ بارہ شا از کدام مدت آباد است - گفت پنج
ہزار شدہ باشد - گفتند سیادت از پیغمبر علیہ السلام اعتبار
می کنند - مدت عہد آن پرگزاردہ آفاق مشہور آفاق است - گفت
”ایشان سادات دیگرازد و ما سادات دیگر۔“
- ”الف ابدال موزون طبعی بود ، الف تخلص می کرد ، در مدایہ
بسر می بردند - اعیان پشایہ عباس گفتند کہ این عزیز متعول است -
چیزے ازین باید گرفت - شاہ بحضور خودش خواند و گفت ”شنیدہ
ام کہ زہ سرخ و سفید ہمارے داری“ گفت ”تراہانت شوم -
شنیدہ ای کہ زہ دلوم نشنیدہ ای کہ الف ہیج نہ دارد۔“ شاہ
خندید و سرخ و زرد گردید۔“
- ”محمد حسین کلیم کہ ریختہ را بطرز شعر مرزا بیدل می گفت روزے
پیش آمد ہار خان بخشی نواب بہادر کہ طبع شوخ داشت ، اشعار
تازہ خود بسیار خواند - او نے دماغ شد و سرا مخاطب ساخت کہ
دوش خواب عجیب دیدہ ام - گفتم چہ طور است - گفت ”دیدہ ام کہ
در جناب مرآتضوی حاضر و نظیر پر دروازہ شور می کند - اشارے
بمن کردند یعنی پر دو ہنشین ... (لیکن فقیر) لنگوٹہ بندی
چوب کلانی پر دوش گزاشتہ استانہ است - گفتم کہ اے نے جگر
ہاں تن و توش ترا کہ زدہ است کہ متصل می نالی - گفت کہ من
بیدلم - کلیم نام ریختہ گوئے پر روز (از) دیوان من دو حد مضمون
... عبارت ہوچ ... ہنام خود میخواند - اینی معنی سوہان
روح من است - بخدارا ہاں بیدود ہگوئید کہ از دیوان من دست
بردارد - گفتم کہ یرو من اورا مقول خواہم محمد - کلیم بیچارہ
ترآمد و رفت۔“

ص ۵۵۰ "ملا" فرج الله خوشتر وارد شاهجهان آباد شد - این چا طنطنه اشعار میان ناصر علی شید و مشتاق گردید - روزی جهت ملاقات او رفت - پرسید که چه نام داری - گفت فرج الله - غلله زیر لبی کرد و سر پیچ تفکر بود - چون "ملا" دید که سر حرف وای نمی شود دانست که گفت که اگر از اسم شریف هم اطلاع بخشد بعد از مهربانی خواهد بود - سر فرو کرد و گفت "ذکر الله" "ملا" بسیار بی مزه شد ، گفت لعنت الله -

ص ۵۵۰ "روزی ناصر علی ، شاگرد مرزا یزد را دید و پرسید که مرزا چه می کند - گفت دو این اهام چهار عنصر می نویسد - پیام من خواهی رساند که چرا وقت عزیز را خالص می کنی - فردا ست که این چهار عنصر خواهند گفت - آنها که پنج روزه عمر را دریابند -"

ص ۵۵۱ "در اول عشق اشعار ریخته که بزبان آورد شعرست بطرز فارسی توغل بسیار نموده ، چنانچه شهره آفاق ست - بعد آن بگفتن اشعار فارسی بطرز خاص گردیده ، قبول خاطر ارباب سخن و دانشمندان این فن گشت -"

ص ۵۵۱ "او از بسکه از ابتدائی سخن گفتن نام ریخته گوی برآورده دعوائی شعر فارسی چندان ندارد - اگرچه فارسی حکم از ریخته نمی گوید - می گفت که دو سال شغل ریخته موقوف کرده بودم - در آن اهام قریب دو هزار بیت فارسی صورت تدوین یافته -"

ص ۵۵۳ "اگرچه دیوان فارسی هم دارد اما در فارسی گویان شعرده نمی شود -"

محمد تقی میر مطالعہ شاعری

میر کا اصل میدان غزل ہے۔ میں وہ صنفِ سخن ہے جہاں ان کے جوہر کھلتے ہیں۔ خود میر نے اس بات کا اظہار بار بار کیا ہے :

جانا توں کچھ جز غزل آ کر کے جہاں میں

کل میرے تصرف میں ہیں قطعہ زمیں لہا

کئی عمر در بند فکر غزل سو اس ن کو اتنا بڑا کر چلے

زمین غزل ملک سی ہو گئی یہ قطعہ تصرف میں بالکل کیا

غزل داخلی اور غنائی صنف ہے اور عشق اس کا خاص موضوع ہے۔ عشق کی مخصوص علامات و رمزات کے ذریعے شاعر اپنے جذبے، احساس اور فہمیوں کا اظہار کرتا ہے۔ اپنی بات حدیث دیگران میں بیان کرنے کی وجہ سے غزل کے شعر میں ہر بات اشاروں کتابوں میں کہی جاتی ہے۔ غزل میں عام طور پر ایک شعر دوسرے شعر سے کیفیت و احساس کے لحاظ سے الگ ہوتا ہے لیکن ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے۔ غزل کے اچھے شعر میں فکر و اظہار کی ایسی جامعیت ہوتی ہے کہ وہ جگہ زبان پر چڑھ کر ہماری روزمرہ کی بات چیت کا حصہ بن جاتا ہے۔ اسی لیے کسی شاعر کی غزلوں کا مطالعہ کرتے ہوئے مکمل غزل پر توجہ دینا ضروری نہیں ہوتا بلکہ الگ الگ شعروں کا خیال رکھا جاتا ہے اور جو کچھ کہا جاتا ہے الگ الگ شعروں کی بنیاد پر کہا جاتا ہے۔ میر کی غزل کا مطالعہ بھی اسی معیار سے کیا جا سکتا ہے۔

میر کے بارے میں عام طور پر یہ رائے دہرائی جاتی ہے کہ ”ہنسٹ اگرچہ الڈک ہسٹ اسٹ اما بلڈش بسیار بلند۔“ مصطفیٰ خان شینہ نے یہ بات مفتی صدرالدین آزاد کے تذکرے کے حوالے سے ضحاً میر کے بارے میں کہی ہے، لیکن دراصل یہ وہ رائے ہے جو تقی اوحدی نے اپنے تذکرے میں امیر خسرو

کے بارے میں لکھی تھی اور جسے خان آرزو نے اپنے تذکرے 'مجمع التفاضل' میں تقی اوحدی کے حوالے سے ، اسیر خسرو کے ذیل میں لفظ بہ لفظ درج کیا ہے ۔^۳ میر کے بارے میں یہ رائے جو اتنی عام ہو گئی ہے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ایک بڑے شاعر کے کلام میں ہست اور بلند میں گہرا تعلق ہوتا ہے جس سے اس کے تخلیقی عمل کے ارتقا کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے ۔ ہست و بلند کا عمل بڑے شاعر کے ہاں ہمیشہ جاری رہتا ہے ۔ نامعلوم جذبوں اور مبہم احساس کے جنگو پکڑنے کے لیے جن لاکھوں سے اسے واسطہ پڑتا ہے وہ ان کا بھی اظہار کر دیتا ہے اور جب انہیں پکڑ لیتا ہے تو اس کا بھی اظہار کر دیتا ہے ۔ اس کے ہست اور بلند کے درمیان یہی رشتہ ہوتا ہے ۔ پھر ہر بڑے شاعر کی طرح میر کے ہاں بھی معنی و احساس کی اتنی سطحیں موجود ہیں کہ وہ شعر جو آج ہمیں ہست و کمزور نظر آتا ہے ، ممکن ہے آئندہ نسلوں کو اس میں معنی و احساس کی اتنی دلایا نظر آئے ۔ میر کے ضخیم کلیات کے بہت سے انتخاب اب تک شائع ہو چکے ہیں ۔ وہ اشعار جو ایک نسل کو محض بھرتی کے اعداد معل ہوتے تھے ، دوسری نسل کے لیے احساس ، جذبے اور شعور کے جواہر بن گئے ۔ مختلف دور میں لکھے جانے والے تذکروں کے انتخاب کلام سے بھی اس بات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے ۔ میر کے کلیات گور پڑھنے وقت ہمیں طرح طرح کی آزمائشوں سے گزرتا پڑتا ہے ۔ کبھی وہ ہمیں غم زدہ کر دیتا ہے ۔ کبھی وہ ہمارے غموں کا تزکیہ کر دیتا ہے ، کبھی وہ ایسی سچائی کا شعور ہمیں دیتا ہے جس سے شاید ہم واقف تو تھے لیکن اس طرح نہیں جس طرح میر نے ہمیں واقف کرایا ہے ۔ کبھی ہم اس سے اکتا جاتے ہیں لیکن ان سب کیفیات کے ساتھ میر کے شعر ہمارے فہن کو اپنی گرفت میں لے کر ہمیں بدلنے دیتے ہیں اور جب کلیات ختم ہوتا ہے تو ہم سینکڑوں اشعار لے صرف منتخب کر چکے ہیں بلکہ احساس و جذبہ کی دلایا میں ہل چل بجا کر وہ ہمارے کونکے جذبوں کو زبان بھی دے دیتے ہیں اور ہم خود کو پہلے سے زیادہ یا شعور اور زائد انسان محسوس کرنے لگتے ہیں ۔

مجدد حسن عسکری مرحوم نے لکھا ہے کہ "زندگی کے متعلق جس قسم اور جس کیفیت کا شعور مجھے میر کے ہاں ملا ہے ویسا شعور میں نے انگریزی شاعری کے اتنے مظاہرے میں کبھی اور نہیں پایا ۔"^۴

سوال یہ ہے کہ میر کے تخلیقی عمل کی نوعیت کیا ہے اور وہ کون سی خصوصیات ہیں جو میر کی شاعری میں ایسی دل آویزی اور انفرادیت پیدا کر دیتی ہیں جو انہیں سب سے الگ بھی کر دیتی ہیں اور سب کا شاعر بھی بنا

دیتی ہیں۔ وہ ایک طرف عوام و خواص دونوں کے شاعر ہیں اور دوسری طرف سب شاعروں کے شاعر بھی۔ پھر وہ ایسی کیا مخصوص انفرادیت ہے جس کی پیروی کوئی شاعر آج تک نہ کر سکا اور نہ میر کے اس مخصوص رنگِ سخن کو میر سے آگے بڑھا سکا۔ شاعرانہ انفرادیت کی ایک قسم تو وہ ہوتی ہے جہاں شاعر محض اپنی انفرادیت قائم کرنے کے لیے خود کو روایت سے کاٹ لیتا ہے۔ یہ محض انفرادیت ہوتی ہے جسے ہم ”سٹک“ کا نام دے سکتے ہیں۔ انفرادیت کی دوسری قسم وہ ہے جہاں شاعری زندگی کا حصہ بن کر عام انسانی احساسات و جذبات کو ایک ایسی ترتیب کے ساتھ پیش کرتی ہے کہ پڑھنے والے کو روایت کا احساس بھی رہتا ہے اور ایک نئی وحدت کا بھی۔ ایسی وحدت جو اس کی زندگی، اس کی شخصیت اور اس زبان کی شاعری کی روایت سے پوری طرح وابستہ بھی ہو اور اس سے الگ بھی۔ میر کا تخلیقی عمل اس سطح پر ہوتا ہے۔ ایسی شاعری ایک طرف ہمارے مجسم احساس اور غیر واضح جذبے کو صورت عطا کرتی ہے اور دوسری طرف نامعلوم جذبوں سے بھی روشناس کرا دیتی ہے۔ میر کا تخلیقی عمل ہماری زندگی میں جی شعور اور معنویت پیدا کر کے ہمارا اپنا تخلیقی عمل بن جاتا ہے۔ یہ لیا جذبہ ان معنی میں لیا نہیں ہے کہ یہ اس سے چلے موجود نہیں تھا بلکہ یہ تو دراصل چند موجود جذبوں کا ایک لیا اتحاد ہے اور اس اتحاد کے ذریعے ہمارے شعور میں ایک نئے جذبے کا اضافہ کرتا ہے۔ یہ جذبہ معلوم جذبوں سے مماثل بھی ہے اور ان سے مختلف بھی۔ مثلاً میر کا یہ مشہور شعر پڑھیے :

ہم نظیروں سے بے ادائی کیا آن بٹھے جو ہم نے ہزار کیا

اس شعر میں جس احساس کو میر نے بیان کیا ہے وہ عام ہوتے ہوئے بھی عام نہیں ہے اور جب اس شعر کے ذریعے ہم اس سے واقف ہوتے ہیں تو ایک نشاط انگیز کیفیت ہمارے وجود پر چھا جاتی ہے۔ میر اپنے ذاتی احساس کو معلوم احساس کے ذریعے بیان کر کے اسے ایک نئی صورت دے دیتا ہے۔ اسی لیے میر کے لہجے میں میر کی ذات چھپ جاتی ہے۔ وہ شاعر جو صرف اپنے ذاتی جذبات کا اظہار کرتے اور انہیں غیر معمولی بنا کر پیش کرتے ہیں، ہمارے لیے بہت عرصہ دلچسپ نہیں رہتے۔ اہلیٹ نے لکھا ہے کہ ممکن ہے وہ ذاتی احساس اور تجربہ جو خود آدمی کے لیے اہم ہو وہ شاعری کے لیے کوئی اہمیت نہ رکھتا ہو، اور تجربہ و احساس جو شاعری کے لیے اہم ہو بذاتِ خود آدمی کے لیے کوئی اہمیت نہ رکھتا ہو۔ جی و سطح ہے جہاں شاعر کی قوتِ امتیاز شاعری اور آدمی کے نقطہ نظر سے ضروری اور غیر ضروری میں امتیاز پیدا کرتی ہے۔ بڑی

شاعری میں کوئی جذبہ یا احساس ذاتی نوعیت کا حامل نہیں ہوتا بلکہ وہ دوسرے جذبوں کا حصہ بن کر آتا ہے اور انہی سے مل کر اپنا الگ وجود بناتا ہے۔ ”شاعر کا کام تھے جذبات کی تلاش کرنا نہیں ہے بلکہ معمولی جذبات کا استعمال کرنا ہے اور شاعری میں انہیں برائے وقت ایسے احساسات کا اظہار کرنا ہے جو متداول جذبات میں بالکل نہیں پائے جاتے۔“ ۶۷ میر نے اس شعر میں یہی کام کیا ہے اور میں اس کے تخلیق عمل کی عام نوعیت ہے۔ میر کا یہی کہل ہے کہ وہ بڑی سے بڑی بات کو بھی زندگی کی عام سطح پر عام جذبوں سے ملا کر دیکھتے ہیں۔ میر کے لیے اپنی ذات بہت اہمیت رکھتی ہے لیکن جب وہ اپنی تنہائی کو بیان کرتے ہیں تو اسے ذاتی سطح کے بجائے زندگی سے ملا کر اس طور پر بیان کرتے ہیں کہ میر کی تنہائی ہم سب کی تنہائی بن جاتی ہے۔ ان کے درد و غم سب کے درد و غم بن جاتے ہیں۔ ان کے تجربات ہمارے تجربات بن جاتے ہیں اور ہمارے اندر بھی وہی تخلیقی عمل ہونے لگتا ہے جس کا میر نے تجربہ کیا تھا۔ ان کا تخلیقی عمل اور اس کی انفرادیت زندگی کی اسی عام سطح پر جنم لیتی ہے جہاں شاعر اور عام انسان کے درمیان کوئی پردہ حائل نہیں رہتا :

دل اور عرش دونوں پہ گویا ہے ان کی میر

کرتے ہیں باتیں میر جی کس کس مقام سے

اس سطح پر احساس اور جذبے کے اظہار کے لیے ایک ایسی زبان کی ضرورت نہیں جو مانوس بھی ہو اور بول چال کی عام زبان سے قریب بھی اور حالات ساتھ جس کی گئی شاعری سے ہم آہنگ بھی ہو۔ میر کی زبان عام بول چال کی زبان سے اتنی قریب ہے کہ اس سے زیادہ قربت کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن یہ قربت بھی ایسی ہے کہ ایک طرف وہ اسے عامیہ ہونے سے بجائے رکھتے ہیں اور دوسری طرف اس کی تخلیقی و ذہنی سطح بھی قائم رکھتے ہیں۔ یہ میر کی انفرادیت بھی ہے اور انتظار بھی :

شعر میرے ہیں سب خواہم پسند پر مجھے گفتگو ہوا م سے ہے
شاعری کی سطح پر عام و خاص کا یہ رشتہ میر کے ہاں اس طور پر ابھرتا ہے کہ اس آئینے میں سب اپنی شکلیں دیکھنے لگتے ہیں۔ عام اور خاص آدمی میں ذہن کا فرق ہو سکتا ہے لیکن احساس و جذبہ میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہوتا۔ میر احساس و جذبہ کی سطح پر سب کو یکجا کر دیتے ہیں۔ یہی وہ چیز ہے جسے ہم فن کا نام دیتے ہیں اور جو میر کے شعر پڑھنے والوں کے اندر فکر و احساس کے نئے اسکالات روشن کر دیتا ہے۔

فن کے نئے جذبے کے اظہار کے لیے ایک ایسے توازن کی ضرورت پڑی ہے جو اپنے ساتھ دوسروں کو بھی اوپر اٹھا سکے۔ یہی عمل ارتقاع (Sublimation) ہے۔ اگر میر کی شاعری یہ عمل نہ کرتی تو ان کے فالے، ان کی شدتِ غم، ان کا چلانے والا سوز و گداز، ان کی حسرتی اور قنوطیت ایک مرہضانہ ذہنیت اختیار کر لیتی جس میں مثبت کے بجائے منفی طرزِ فکر کا اظہار ہوتا۔ میر اپنی قوتِ امتیاز، تنقیدی شعور اور تخلیقی قوت سے اپنی شاعری میں ایک ایسا توازن پیدا کر دیتے ہیں کہ ان کے شعر ہمیں چلانے نہیں ہیں بلکہ ہمارے کرتے ہیں۔ میر کی شاعری کا یہ توازن یوں سی کی کمان کی طرح ہے۔ اگر جھک گئی تو ہدام فتح اور نہ جھکی تو ہدام موت۔ جذبے، تسبیح اور اظہار کے اس توازن کا وہی احساس گزر سکتے ہیں جنہوں نے کہیں میر کے انداز میں ایک شعر کہنے کی کوشش کی ہے۔ ”اکثر دوستوں نے اس کی زبان کے تسبیح کی کوشش کی لیکن اس تک نہیں پہنچے“۔ اسی توازن میں میر کی عظمت و انفرادیت کا راز پوشیدہ ہے اور اسی لیے میر آج بھی اتنا ہی بڑا شاعر ہے جتنا خود اپنے دور میں تھا۔

میر کے اس مخصوص تخلیقی عمل کا ایک چلو یہ نکلتا ہے کہ ہم میر کے اشعار کے معنی سمجھیں بغیر اس کا اثر قبول کر لیتے ہیں۔ یہاں قاری تک اثر پہلے پہنچتا ہے اور معنی بعد میں۔ پھر میر کی شاعری معنی کے علاوہ کچھ اور بھی ہم پہنچاتی ہے۔ وہ جذبوں کو اٹھے سرے سے مرتبہ کرتی ہے اور اس طور پر کہ شاعر کا تجربہ قاری تک ایک دم اور برابر راست پہنچ جاتا ہے۔ میر بڑی بے بڑی بات کو اسی سطح پر کہتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیں :

مے خودی لے گئی کہاں ہم کو دیر سے انتظار ہے ایسا
شام سے کچھ پیہا سا رہتا ہے دل ہوا ہے چراغِ مفلس کا
موت اک ماندگی کا وقت ہے یعنی آگے چلے گے دم لے کر
خدا ساز تھا آذر بُتِ تراش ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں

آگے گھسی کے کیا کریں دستِ طبعِ دواز

وہ ہالہ سو گیا ہے سرھالے دھرے دھرے

ہم ہوئے تم ہوئے گم ہوئے میر ہوئے

اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے

ان اشعار میں معنی کی کئی تہیں چھپی ہوئی ہیں جن کی مختلف انداز سے تشریح کی جا سکتی ہے لیکن یہاں بھی شعر کا اثر معنی سے پہلے پہنچتا ہے۔ میر اپنے اس تخلیقی عمل سے فکر و خیال گم ہوئی احساس و جذبہ میں تبدیل کرتے ہیں اور

اسے ایسی عام زبان میں بیان کرتے ہیں کہ اثر انگیزی ان کی شاعری کی بنیادی صفت بن جاتی ہے ، اور یہی وہ جادو ہے جسے شہتہ نے ”اگر سحر است سحر حلال است“ کہا ہے ۔ اسی مخصوص تخلیقی عمل کی وجہ سے میر کی شاعری ہمارے احساس و جذبہ کی لطیف ترین آواز ہے ۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، عشق غزل کا بنیادی موضوع ہے ۔ غزل کا شاعر عشق کے رموز و کنایات کے ذریعے زندگی ، انسان اور کائنات کے رشتوں کا سراغ لگاتا ہے ۔ میر کی شاعری کا محور بھی عشق ہے :

غالی نہیں بفل کوئی دیوانے سے مرے

انسانہ عشق کا ہے یہ مشہور گیتوں نہ ہو

میر کے ہاں عشق کے دو دائرے ہیں ۔ ایک بڑا دائرہ اور دوسرا اس دائرے کے اندر ایک چھوٹا دائرہ ۔ بڑا دائرہ وہ ہے جو کل کو محیط ہے ۔ یہاں عشق ساری کائنات پر حاوی ہے ۔ عشق ہی روح کائنات ہے :

ع اک عشق بھر رہا ہے تمام آسمان میں

یہی خدا ہے :

لوگ بہت ہوجھا کرتے ہیں کیا کہتے میاں کیا ہے عشق

کچھ کہتے ہیں سرِ الہی کچھ کہتے ہیں خدا ہے عشق

(دیوان سوم ، ص ۵۸)

اس لیے ہمارے عالم میں ، خدا کی طرح ، میر کو عشق ہی عشق نظر آتا ہے :

عشق میں عشق ہے جہاں دیکھو سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق

عشق ہے طرز و طور عشق کے تئیں گسبیں بندہ گسبیں خدا ہے عشق

عشق معشوق عشق عاشق ہے یعنی ایسا ہی مبتلا ہے عشق

(دیوان دوم ، ص ۳۳)

عشق جو زندگی اور کائنات پر چھایا ہوا ہے ظاہر ہے ساکت و حامد نہیں ہو سکتا ،

اسی لیے یہ ہر عمل کا محرک اول ہے ۔ فرہاد کی کوہ گئی اس کی ایک سال ہے :

کوہ کن کیا پہاڑ کاٹے گا پردے میں زور آ رہا ہے عشق

کون مقصد کو عشق بن چکا آرزو عشق ، مدعا ہے عشق

(دیوان سوم ، ص ۸۴)

اس دائرے میں عشق زندگی کا آہنگ اور نظامِ عالم کا ناظم ہے :

عشق ہے نظم کل ہے یعنی عشق کوئی ناظم ہے خوب

ہر شے جو بان پیدا ہوئی ہے موزوں مگر لایا ہے عشق

میر کے نزدیک عشق ہی خالق ، عشق ہی خلق اور عشق ہی باعثِ ایثارِ خلق ہے ۔ اس تصورِ عشق پر اپنی مثنوی شعلہٴ شوق ، دریائے عشق اور معاملاتِ عشق کے آغاز میں وضاحت سے روشنی ڈالی ہے ۔ زندگی تلاشِ عشق ہے اور دل عشق کا مقامِ خاص ہے ۔ خود آگاہی یہیں سے حاصل ہوتی ہے ۔ اس خود آگاہی سے ہندہ خود معبود ہو کر اپنی علویت کا اظہار کرتا ہے ۔ اس کی خودی گم ہو جاتی ہے اور فرد و کائنات ایک وحدت بن جاتے ہیں ۔ انسان کی تخلیق کا باعث یہ ہے کہ وہ زندگی کے اس بہید سے واقف ہو :

اپنی ہی میر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس رمز کو ولیکن معنود جانتے ہیں

اس آگاہی کے بعد دو راستے نظر آتے ہیں ۔ ایک اختیاریوں کا راستہ جس پر مولانا روم گامزن ہیں اور دوسرا جبریوں کا راستہ جس پر میر چلے ہیں ۔ جبریوں کا راستہ میر کے دماغ کی مخصوص ساخت ہے ، جو قتل ہونے کے لیے آسانہ دماغ کی ساخت ہے ، زیادہ مناسب رکھتا ہے ، اسی لیے ان کے ہاں یہی الدارِ نظر طرح طرح سے ابھرتا ہے :

لاحق ہم مجہوروں پر یہ تہمت ہے بخاری کی
چاہے ہیں سو آپ گھرے ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

بہت سی گہرے تو مر رہے میر ۔ یہ اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے مگر یہ جبر کوئی مجبوری نہیں ہے کیونکہ فنا کوئی چیز نہیں ہے ۔ وہ تو وصلِ محبوب اور نئی زندگی کا قطعہٴ آغاز ہے ۔ میر کے تصورِ عشق کے اس بڑے دائرے میں عشقِ بنان بھی بتدریج عشقِ حقیقی کے دائرے سے آتا ہے ۔ اس سے انکشافِ ذات کا دروازہ کھل جاتا ہے اور انسان میں وہ صفاتِ خداوندی پیدا ہو جاتی ہیں جن سے اعلیٰ اخلاقِ انصار پیدا ہوتی ہیں اور انسان قناعت ، بے نیازی ، انکسار ، ایثار اور تقیری جیسی صفات سے ہم کنار ہو جاتا ہے :

سراپا آرزو ہونے نے ہندہ گھر دیا ہم کو
وگرنہ ہم خدا تھے گھر دل کے بے مدعا ہوتے

سراپا آرزو ہونے سے انسان اعلیٰ مقصد سے ہٹ جاتا ہے ۔ دل کے بے مدعا کے معنی یہ ہیں کہ ایثار کے ذریعے ساری توجہ اعلیٰ مقصد کے حصول پر مرکوز کر دی جائے ۔ دولت بٹورنا یا اپنی ذات کے لیے دنیا بھر کی آمانشیں حاصل کرنا یا ظلم و جبر اور نا انصافی سے دوسروں کے حقوق سلب کرنا ، جو آج کے انسان کی طرح اٹھارویں صدی کے انسان کا عام الدارِ نظر تھا ، اس تصورِ عشق

کے دائرے سے خارج ہے ۔ یہ ایک بہت انقلابی تصور ہے جس کے ذریعے زندگی ، ماحول ، معاشرہ و فرد کو بدل کر ایک مثبت انسانی معاشرہ قائم کیا جا سکتا ہے ۔ اس تصور عشق کا تعلق اس ماہد الطبیعیات سے ہے جس نے خدا ، کائنات اور انسان کے رشتوں کو واضح دائروں میں تقسیم کر رکھا ہے ۔ اس سے وہ علویت پیدا ہوتی ہے جو معراج الصالحیت ہے اور جس کی ، اٹھارویں صدی کی طرح ، ہمارے اُردو ساد دور کو بھی ضرورت ہے ۔ میر کے نزدیک عشق کا جی وہ تصور ہے جو کسی بُرخل معاشرے میں زندگی کا صور پھولک سکتا ہے ۔ میر کے دور میں ایک بڑی تہذیب کی بلند و بالا عبارت تیزی سے گر رہی تھی ۔ لوگوں کے اخلاق بکڑ چکے تھے ۔ طمع و نفسا نفسی ، خود غرضی و بے عملی ، غرور و بزدلی ، زور پرستی و ظلم و جبر ، استحصا ل و لالصابق ، تنگ نظری و فرقہ پرستی زندگی کا عام چلن بن گئے تھے ۔ شاہ ولی اللہ کی اصلاحی تحریک اسی صورت حال کا نتیجہ تھی ۔ میر کے دور میں کسی مقصد کے لیے جان دینا ایک عجوبہ بات تھی ۔ میر نے موت کے روایتی تصور کو ، جو مجاہدانہ تصور ہے ، اپنے تصور عشق میں دوبارہ شامل کر کے اسے نمایاں کیا اور موت کو زندگی سے ملا کر اسے ایک لیا تسلسل دیا ۔ میر کی محزولوں کا عاشق اور میر کی مشنوں کے گردار اپنے اعلیٰ مقصد کی خاطر اسے مشاقالہ جان دے دیتے ہیں گویا یہ بھی زندگی کا ایک تسلسل ہے اور وصلِ محبوب کے لیے اس منزل کو سر گزرا بھی ضروری ہے ۔ اس نقطہ نظر سے دیکھتے تو میر کی مشنوں العیہ نہیں بلکہ نشاطیہ مشنوں ہیں ۔ اٹھارویں صدی کا زوال پذیر معاشرہ اگر عشق کے اس تصور سے پوری طرح آشنا ہو جاتا جس میں اعلیٰ مقصد کے لیے جان دینا نئی زندگی کا آغاز ہوتا تو بہر زوال کو عروج سے بدلا جا سکتا تھا ۔ میر کے تصور عشق میں موت کے جیسی معنی ہیں ۔ ع ”موت کا نام پیار کا ہے عشق“ ۔ یہ وہی تصور عشق ہے جو اسیویں صدی میں اقبال کی شاعری میں نئے تصور کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے اور عقل کا مد مقابل ٹھہرتا ہے ۔ ع ”مومن ہو تو بے تیغ بھی لڑتا ہے سپاہی“ کے معنی بھی اسی تصور عشق کے حوالے سے سمجھے جا سکتے ہیں ۔ ”جاوید نامہ“ میں ہر رومی کی زبان سے ٹیو سلطان کو اسی لیے شہیدانِ محبت کا امام گنہوار کیا گیا ہے ۔ میر کی طرح ، اقبال کے نزدیک بھی ، مردالہ وار جان سپرد گزرا زندگی ہے :

دو جہاں نہ توای اگر مردالہ زہست

ہم جو مرداں جاں سپردن زندگی ست

یہ وہی مابعد الطبیعیات ہے جو ہمیں موفیا کے تصورات میں ملتی ہے اور یہ وہی
 تعبیر عشق ہے جو میر کے والد نے الہیں دی تھی :
 ”اے بیٹے عشق اختیار کر - (دلیا کے) اس کارخانے میں اسی کا تصرف
 ہے - اگر عشق نہ ہو تو نظمِ کل کی صورت پیدا نہیں ہو سکتی - عشق
 کے بغیر زندگی وبال ہے - دل باغضہ عشق ہولا کمال کی علامت ہے -
 عشق ہی سوز و ساز ہے - دلیا میں جو کچھ ہے وہ عشق ہی کا ظہور
 ہے -“^{۸۱۰}

میر نے اسی تصور عشق کو ، اپنی شاعری کے ذریعے ، انسانی تخیل کا حصہ بنا کر ،
 جذباتی و عقلی سطح پر محسوسات کی شکل دے دی اور ساتھ ساتھ اس تصور کی
 علویت کو عام و حزن کی لے سے ملا کر ایک وحدت بنا دیا - یہ ان کی عشقیہ
 شاعری کا بڑا دائرہ ہے اور دوسرا دائرہ اسی دائرے کے اندر اپنا ہالہ بناتا ہے -
 اس دوسرے دائرے میں عشق مجازی نوعیت کا ہے - میر نے عشق کی
 کیفیت کو تجربے کی روشنی میں ہکا کر تخلیقی توانائی اور ذہنی سچائی کے ساتھ
 شعروں میں ڈھال دیا ہے - ان تجربوں میں رنگارنگی ہے ، وسعت اور گہرائی
 ہے - انسانی عشق کی شاید ہی کوئی کیفیت ایسی ہو جس کا اظہار میر کی
 شاعری میں نہ ملتا ہو - ان کے ہاں تجربات عشق کی ایک دلیا آباد ہے - ع ”آپ و
 ہوائے ملک عشق تجربہ کی ہے میں ہت -“ اس دائرے میں میر کے ہاں زندگی
 سے گہری وابستگی اور کشمکش کا احساس ہوتا ہے - ان کا ہر تجربہ اعلیٰ اور عام
 کو ایک بنا کر پیش کرتا ہے - ایسا عام جو اعلیٰ ہے اور ایسا اعلیٰ جو عام
 ہے - یہی وہ تخلیقی عمل ہے جو میر کو میر بناتا ہے - حسن عسکری نے لکھا ہے
 کہ میر کی ”کشمکش کا ماحصل یہ ہے کہ اعلیٰ ترین زندگی کو عام ترین زندگی
 سے ہم آہنگ بنایا جائے - اس اعلیٰ ترین زندگی کا نام ان کے ہاں عشق ہے - وہ
 عشق گو دنیا کے معمولات سے الگ نہیں رکھنا چاہتے بلکہ ان میں سمو دینا
 چاہتے ہیں -“^{۹۱۰} اسی عمل سے ان کی شاعری ”جادو کی بڑی“ بن جاتی ہے -

شہدین آواز عاشق کی فطری آواز ہے - آنشر فراق اور آرزوئے وصل میں
 جلیا ہوا عاشق اسی آواز میں ، جو میر کی آواز ہے ، اپنی کیفیات کا اظہار کر
 سکتا ہے - محبوب کی ہر ہر ادا ، ہر ہر بات پر میر کی نظر ہے - محبوب کے جسم ،
 رخسار ، قد ، بال ، ہواٹے ، چال ، آنکھ ، سراپا ، ساق ، دھن ، نگاہ ، لباس ،
 رنگ ، بدن پر حیز کو میر عاشق کی نظر سے دیکھتے ہیں - اس کی شوخی ،
 شراوت ، ناز و ادا ، جلوہ آرائی ، رعنائی ، بے اعتنائی ، بے مروتی ، سخت دلی اور

انداز گفتگو کا اپنے مخصوص مزاج کے ساتھ مشاہدہ کرتے ہیں اور اس طور پر بیان کر دیتے ہیں کہ میر کے شعر عشق جیسے ابدی جذبہ کا ابدی اظہار بن جاتے ہیں۔ اس لیے جب تک جذبہ عشق باقی ہے، میر کی شاعری بھی زندہ رہے گی۔ پھر میر زندگی کے دوسرے امور اور دوسرے تجربات بھی عشق کے رمز و کنایہ کے حوالے بنی سے بیان کرتے ہیں۔ ایک پوری تہذیب کی تباہی گو وہ اپنی تباہی سمجھتے ہیں۔ غم دوراں بھی ان کا اپنا غم ہے اور ان کی غزل میں غم جانان کی صورت اختیار کر کے نمایاں ہوتا ہے۔

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے یہ لکھو سو مرقبہ لوٹا گیا
یہاں غم، جانان اور غم دوراں ایک ہو جاتے ہیں :

دہر کا ہو گم کہ شکوہ چرخ اس مہم گر ہی سے کثابت ہے
یہ دونوں سطحیں میر کی شاعری میں ہم آہنگ ہو کر ساتھ ساتھ چلتی ہیں :

میرے تفسیر حال پر مت جا انفسات ہیں زمانے کے
کہا ہے گلشن میں جو فنس میں نہیں
عاشقوں کا جلا وطن دیکھا
ایک عروم چلے میر ہمیں عالم سے
ورنہ عالم کو زمانے نے دبا گیا کیا کچھ

اس کے ابنائے عہد تک نہ جنے عمر نے ہم سے بے وفائی کی
چن بلاؤں کو میر سنتے تھے ان کو اس روزگار میں دیکھا
میر اس عمل سے اپنی شاعری کے دائرے کو ساری زندگی پر پھیلا دیتے ہیں اور زندگی کے تجربوں کو اپنی شاعری میں سمیٹ کر ایسے بیان کر دیتے ہیں کہ یہ تجربہ ان کے شعر پڑھنے یا سنتے والے کا تجربہ بن جاتا ہے۔ جہاں احساس و جذبہ کے ہماری پتھر گو اٹھانے کے تصور ہی سے دوسروں کی سانس بند ہو جائے وہاں میر اسے موت کی طرح اٹھا کر لفظوں کے رشتے میں ایسے پرو دیتے ہیں جیسے اس میں کوئی وزن ہی نہیں تھا۔

عشق سب نے کیا ہے۔ عشق سے دل میں جو کیفیت پیدا ہوتی ہے، جو میٹھا مٹھا سا درد، گرم گرم سا دھواں، ایک آگ سی جو سینے کے اندر سلگتی رہتی ہے اور پھر محبوب سے سارا وجود گرمایا رہتا ہے۔ اس بے نام کیفیت کو میر نے لفظوں میں پکڑ کر یوں بیان کر دیا ہے : ع چلو تک میر کو مننے کہ
موت سے پروتا ہے۔

یہ دو تین شعر سنئے :

ہم طور عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن
 سونے میں جیسے کوئی دل کو ملا کرے ہے
 چھاتی جلا کرے ہے سوزِ دروں ہلا ہے
 اکی آگ میں رہے ہے کیا جالے گہ کیا ہے
 گر عشق نہیں ہے تو، یہ گہا ہے بھلا مجھ کو
 جی خود بخود اے ہمد کلبے کو کھپا جاتا

میر عشق کی کیفیت کو چہرے اور جسم کی حالت سے بھی بیان کرتے ہیں اور
 اس طور پر کہ ایک ہی کیفیت کے مختلف رنگ اور مختلف رخ سامنے آ جاتے ہیں۔
 یہ چند شعر دیکھیے جن میں کیفیتِ عشق کو جسم اور چہرے کے حوالے سے
 بیان کیا ہے اور ہر شعر اس کیفیت کے ایک نئے رخ کو ہمارے احساس کا حصہ
 بنا دیتا ہے :

قامت غمیدہ ، رنگ شکستہ ، بدن لزار
 تیرا تو میر غم میں عجب حال ہو گیا
 کچھ زرد زرد چہرہ ، کچھ لالہری بدن کی
 کیا عشق میں ہوا ہے اے میر حال تیرا
 بہرے ہو میر صاحب سب سے جدے جدے تم
 شاید کہیں کھارا دل ان دلوں لگا ہے
 کس سے جدا ہوئے ہیں گہ ایسے ہیں درد مند
 منہ میر جی کا آج نہایت ہی زرد ہے
 گہا میر ہے یہی جو کرے نر یہ تھا کھڑا
 ہم ناک چشم و خشک لب و رنگ زرد سا ۔

اس کیفیتِ عشق کا ایک اور رخ دیکھیے ۔ عشق اور جنون ہاتھ ہاتھ چلتے ہیں ۔
 آج تو محبوب پردے میں نہیں ہے لیکن ذرا اُس معاشرے کا تصور کیجیے جہاں
 محبوب پردے کی سخت پابندیوں کا اسیر تھا ۔ لیلیٰ فون بھی نہیں تھا کہ اس
 غیرتِ ناہید کی آواز ہی سن لیتے ۔ ٹاک تار کا نظام بھی پیدا نہیں ہوا تھا اور
 ویڈیو بھی نہیں تھا کہ فرماشی گلے ہی سے اپنے جذبات کو محبوب تک پہنچا
 دیا جاتا ۔ اس دور میں دیدارِ محبوب کا راستہ کوہِ طور سے ہو کر جاتا تھا ۔
 اس معاشرے میں عاشق ہجر کی آگ میں کس کس طرح جلتا ہوگا اور دیوانگی
 کی سی کیفیت میں کیسے کیسے بولایا بھرتا ہوگا ۔ میر کے یہ چند شعر پڑھیے :

گھٹا تھا گھسوئے کچھ ، لگتا تھا گھسو کا منہ
 کلی میں گھڑا تھا ہات ، سچ ہے کہ دوانہ تھا
 کچھ نہیں سوچتا ہیں اس ، ان شوق نے ہم کو بے حواس کیا
 اب کہ جنوب میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
 دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں
 دل ٹڑے ہے جان کھٹے ہے ، حال جگر کا کیا ہوگا
 بھنوں بھنوں لوگ کہے ہیں بھنوں کیا ہم سا ہوگا
 بے خودی لے گئی کہاں ہم کو دیر سے انتظار ہے ایسا
 اور پھر وارداتِ عشق کے یہ چند دوسرے رخ دیکھئے :

لینے ہی نام اس کا سونے سے چونک اٹھے ہو
 ہے غیر میں صاحب ، کچھ تم نے خواب دیکھا
 جب نام ترا لیجیے تب چشم بھر آوے
 اس زندگی کرنے کو کہاں ہے جگر آوے
 احوال میں جی کا مطلق گیا نہ سمجھا
 کچھ زیر لب کہا بھی سو دیر دیر رو کر
 ہار یا اس کے در پہ جاتا ہوں حسرت اک اضطراب کی سی ہے
 اب تو دل کو یہ تاب ہے نہ فراز پیار ایساں جب محنت لگتا
 چلا نہ الہ کے وہیں چپکے چپکے پھر تو میر
 ابھی تو اس کی کلی ہے اسکار لایا ہوں
 میر سے پوچھا جو میں عاشق ہو تم
 ہو کے کچھ چپکے سے شرمائے بیت

عشق کی آگ میں جلتا ہوا عاشق محبوب سے ملنے سے پہلے سوچتا ہے کہ جب ملے
 کا تو اس سے یہ کہہ گا لیکن جب جاتا ہے تو کچھ بھی تو یاد نہیں رہتا۔
 میر اس کیفیت کو طرح طرح سے بیان کرتے ہیں۔ یہ دو ایک شعر دیکھئے :

جی میں تھا اس سے ملنے تو کیا گیا نہ کہے میر
 پر جب ملے تو وہ گئے لاجپار دیکھ کر
 گھٹنے تو ہو یوں گھٹنے یوں گھٹنے جو وہ آتا
 یہ کہنے کی باتیں ہیں کچھ بھی نہ کہا جاتا

میر کے ہاں عشقہ کیفیات میں انسانی سطح برقرار رہتی ہے۔ عشق کا سارا عمل ،
 انتہا ، پیار ، شکوے شکایت ، ہجر ، ناکامی سب کچھ اسی سطح پر ہوتا ہے۔

عاشق میر ، انسان میر کے روپ میں ہی نظر آتا ہے جس کے اضطراب میں نسل بھی ہے اور انسانی رشتوں کی ہمداری بھی ۔ جب میر کہتے ہیں :

ہم قیروں سے ہے ادا کیا کیا آن بیٹھے جو تم نے ہزار کیا
حال ہر گنتی نہیں میرا تم نے ہوجھسا تو مہربانی کی
ہمارے سامنے عشق لہسا ورنہ گنتے آنسو ہلک لک آئے تھے
نہ شکوہ شکایت ، نہ حرف و حکایت کہو میر جی آج کیوں ہو غما ہے
چگر چماکی ، لاکامی دلیا ہے آخر نہیں آئے جو میر کچھ کام ہوگا
جی بہت آوے سو کچھو پہارے ایک ہونا نہ درہلے آزار
دل وہ لکر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے پھنٹاؤ گے ستو ہو یہ ہستی اجاڑ کر
وصل اس کا خدا نصیب کرے میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ
نظر میر نے کسی حسرت سے کی بہت روئے ہم اس کی رغبت کے بعد
کوئی تہہ ما بھی کش تہہ کو ملے مستعدا ہم کو انعام سے ہے
ہام سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم کالے کو میر کوئی ہے جب ہنڑ گئی
میر کے عشق میں انسانی رشتوں کا احساس بہت واضح رہتا ہے ۔ میر انسان اور انسانی رشتوں کے شاعر ہیں ۔

میر کو غم و الم کا شاعر سمجھا جاتا ہے ۔ غم و الم اس دور میں بھی تھا اور خود میر کے مزاج میں بھی جو اس دور کی روح کے نرجان تھے :

میر صاحب رلا گئے سب گور
کل وے تشریف پاں بھی لانے تھے

لیکن غم ان کے ہاں انسانی زندگی کا ایک حصہ بن کر آیا ہے ۔ اس میں ان کی ذاتی لاکھیاں بھی شامل ہیں اور زمانے کا وہ انتشار اور وہ بربادی بھی جس کے میر عینی شاہد تھے ۔ لیکن میر کی شاعری میں غم کی نوعیت ڈھانے اور چلانے والی نہیں ہے ۔ ہر انسانی جذبے کی طرح غم کے بھی دو مذاج ہیں ۔ ایک وہ غم جو محض رلاتا ہے اور اس طرح انسانی نفس کو گمزور کرتا ہے ۔ یہ غم نہیں ہے بلکہ بن اور بکا ہے اور ایسا غم شاعری میں محض جذباتیت پیدا کرتا ہے ۔ جیسے مزاج کے سلسلے میں پہنکڑ بن ایک ہست چیز ہے ، اسی طرح غم کے سلسلے میں محض رونا رلاتا بھی ایک ہست عدل ہے ۔ سجا حزن (Pathos) اس وقت پیدا ہوتا ہے جب غم کا اثر تزکیائی ہو ۔ اوسط سے لے کر اب تک مغرب کی شاعری کا معیار یہ رہا ہے کہ ایسے افسانہ نگار اور رچائی ہونا چاہیے لیکن اگر دیکھا جائے تو غم بھی قنوطیت سے نکالنے اور علویت تک پہنچانے کا ایک موثر ذریعہ ہے ۔

اب تک میر کے غم کو دو انداز سے دیکھا گیا ہے ۔ ایک یہ کہ میر کے غم میں چونکہ شعر دوراں چھپا ہوا ہے اس لیے میر جن حالات سے دوچار ہوئے ان کی ترجمانی میر نے کردی ۔ دوسرا یہ کہ غم چونکہ ان کی فطرت کا محسوس حصہ تھا اس لیے ان کی شخصیت کا آئینہ دار ہے ۔ لیکن اگر میر کے غم کی یہی نوعیت ہے تو اس سے میر کی سی بڑی شاعری پیدا نہیں ہو سکتی تھی ۔ میر کی شاعری اگر ایسی ہوتی تو وہ بہت عرصے تک ہمارا ساتھ نہیں دے سکتی تھی ۔ میر تو اپنے غم کے اظہار سے اپنے قاری کو ہستی کے عالم سے الٹا کر بلندی کی طرف لے جاتے ہیں ۔ میر ہمیں رلاتے نہیں ہیں بلکہ غم کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ ہم غم کے حسن اور حسنِ بیان سے خود غم کو اس طرح بھول جاتے ہیں جیسے کسی بد نما چیز کی خوبصورت تصویر دیکھ کر ہم اس کی بد نمائی کو بھول جاتے ہیں ۔ میر نے غم کو اپنے فن میں سمو کر ہمارے لیے تسکین بخش بنا دیا ہے اور جب ہم ان کے شعر پڑھتے ہیں تو ایک قسم کی علویت محسوس کرتے ہیں ۔ میر کے غم کا اثر ایک کامیاب ترجمانی کا سا ہوتا ہے ، جیسے ترجمانی میں ہم زندگی کے ایسے کو چلے تو شدت سے محسوس کرتے ہیں لیکن جب ہم رونے کے قریب پہنچتے ہیں تو فن کا توازن ، طرز کا حسن اور اس کا راگ و آہنگ ہمیں اس غم انگیز المناک کیفیت سے بچا لیتا ہے ۔ یہ اثر ہومیو پتھی کی دوا کی طرح ہوتا ہے جو مرض کو بڑھا کر اس کا علاج کرتی ہے ۔ انسانی فطرت کا خاصہ ہے کہ وہ ایک اتھا پر پہنچ کر اس سے متضاد راستے پر چل نکلتی ہے ۔ میر کے غم کی بھی جی نوعیت ہے ۔ وہ زندگی سے ہمارا تعلق قطع نہیں کرتا بلکہ لطافت سے ہم کنار کر کے ہمیں احساسِ علویت دیتا ہے ۔ اسی لیے یہ ایسا الم ہے جس میں نشاط کا سا مزا ہے اور ایسا نشاط ہے جس میں الم کا سا مزا ہے ۔ میر اپنے لہجے سے غم و الم کو غم و الم نہیں دیتے بلکہ کچھ اور بنا دیتے ہیں جس کا اثر شکستگی اور پسمانیت کا نہیں بلکہ مثبت ہوتا ہے ۔ میر کا غم انسانِ آرزوؤں کی شکست ، تنہائی کے احساس اور زندگی کے مستند میں فرد کی بے چارگی اور موت کے سامنے اس کی بے مالگی کے شعور سے پیدا ہوا ہے :

زیر ملک بھلا تو روئے ہے آپ کو میر

کس کس طرح کا عالم یاں خاک ہو گیا ہے

لاکام رہنے ہی کا سمجھ غم ہے آج میر

جنوب کے کام ہو گئے ہیں کل تمام یاب

غم کا یہ انداز غم کو زندگی کا ایک انوٹ حصہ سمجھنے سے پیدا ہوا ہے :

کہا میں نے گستا ہے گل کا ثبات کلی نے یہ صفت کو تبسم کیا
 اسی لیے میر کے غم میں لغنی، یزاری اور زہر بھری ہاسیت کے بجائے صبر،
 تسلیم و رضا اور جہاں بینی کا احساس ہوتا ہے۔ اتنے پہاڑ جیسے غموں کے
 باوجود میر کی بڑی عمر کا راز یہ بھی ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری سے خود
 اپنے غموں کا تزکیہ (کیتھارسس) کیا ہے اور یہی تزکیاتی اثر میر کی شاعری
 پڑھنے والے پر ہوتا ہے۔ بڑی شاعری میں غم کی نوعیت ہمیشہ مثبت ہوتی ہے۔
 کیش (Keats) اپنی نظم ”اوڈ لو ملان کلی“ (Ode to Melancholy) میں یہ
 بتاتا ہے کہ غم حسن کے ساتھ ہے اور حسن فانی ہے۔ لیکن حسن گلو فانی کہہ
 سکر وہ اسے دوام بخشنا ہے۔ گوئٹے کے ”ناؤسٹ“ کی انتہائیہ نظم ”رفشتگان کی یاد
 میں“ بڑی غم انگیز نظم ہے۔ شیلی (Shelly) کی شاعری میں غم و الم کی بڑی
 گہری تصویریں ملتی ہیں۔ پرومیتھیوس (Promethieus) کی تقریر غم و الم کے
 اظہار کا شاہکار ہے۔ بودائیئر کی زیادہ نظمیں دردناک مناظر پیش کرتی ہیں۔
 ہولڈیرن (Holderin) اور ہائنے (Heine) بھی شاعری میں غم انگیز لہجے چھڑاتے
 ہیں۔ غم کی یہ سب تصویریں ہمیں غم زدہ ضرور کرتی ہیں لیکن ہمارے غم
 کا علاج بھی کرتی ہیں۔ میر کا غم بھی مثبت اور حیات افروز ہے۔ وہ ہاسیت
 کے شاعر نہیں ہیں بلکہ ان کی شاعری زندگی کے غموں میں ایسا ساتھی ہے جو ہم
 میں لیا اعتاد بحال کر کے ایسا حوصلہ دیتا ہے کہ ہم زندگی سے باز نہ گرنے لگیں
 ہیں۔ شیلی بھی یوں کہتا ہے :

Our sweetest songs are those that tell of saddest thought

غم اور غنائی شاعری کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ہم میر کو بھی دنیا کے بڑے
 غنائی شاعروں کے ساتھ رکھ سکتے ہیں۔ دنیا کی دوسری قوموں نے رزمیہ اور
 ڈرامائی شاعری میں کمال حاصل کیا لیکن وہ قوم جو عربی فارسی اور اردو کی
 روایت سے تعلق رکھتی ہے، اس کا رجحان غنائی ہے۔ حافظ کے بعد میر اس غنائی
 رنگ کے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ میر کے مزاج میں غنائی شاعری کی مخصوص
 فطرت موجود تھی۔ وہ ایک ایسا حساس دل لے کر پیدا ہوئے تھے جیسا ایک
 غنائی شاعر کا ہونا چاہیے۔ انسانی زندگی کے تین پہلو ہوتے ہیں۔ ایک علم
 رکھنے والا رجحان (Cognitive) جو علم کی طرف مائل کرتا ہے، دوسرا عمل
 کرنے والا رجحان (Conative) جو انسان کو عمل کی طرف لے جاتا ہے اور
 تیسرا جذباتی رجحان (Affective) جو انسان کو جذبات و احساسات کی دنیا میں
 لے جاتا ہے۔ ایک لارسل انسان میں یہ تینوں پہلو ایک ساتھ موجود ہوتے ہیں۔

میر کے لیے ، دوسرے غنائی شاعروں کی طرح ، علم و عمل کے بجائے تیسرا پہلو زیادہ اہم تھا ۔ ان کی زندگی کے حالات نے ، ان کی لاکھوں اور ہزاروں آئینوں نے ان کی حسیات میں درد و غم بھر دیے تھے ۔ مزاجاً بھی میر شروع ہی سے جذباتی تھے اور یہ چیز غنائی شاعر کے لیے موزوں ہے ۔ حافظ بھی غنائی شاعر ہیں لیکن وہ ناامید نہیں ہوتے بلکہ ” ہر امید جذبات کے زیر اثر عالم وجد میں آ جاتے ہیں ۔ اپنے بیٹے کی موت پر جو غزل حافظ شیرازی نے کہی ، اس میں بھی امید کی لیے موجود ہے ۔ گوئیے بھی غم کا اظہار کرتا ہے لیکن اس کی تان بھی نشاط پر ٹوٹی ہے ۔ میر ، ہولڈین اور شیلی کی طرح ، غم سے واسطہ رکھتے ہیں ۔ یہی ان کی زندگی کا بنیادی رنگ اور جذبہ ہے لیکن ان کے ہاں جذباتی و فنی سطح ویسی ہی ہے جیسی حافظ کے ہاں نظر آتی ہے ۔ اس سطح پر میر نے وہ اعجاز دکھایا جو کم شاعروں کو میسر آیا ۔

غنائی شاعری ایک مخصوص قسم کے فنی ملحقے کا مطالبہ کرتی ہے جس کی نمایاں خصوصیت آمد و بے ساختگی ہے ۔ یوں تو شعوری فنکاری ہر صنف میں ضروری ہے لیکن غنائی شاعری میں لامشعور کا حصہ شعور سے گہیں زیادہ ہوتا ہے اور اسی لیے غنائی شاعری میں زبان اور رنگوں کی قدرتی آمیزش سب سے بڑا وصف ہوتا ہے ۔ میر کے ہاں یہ وصف اودو کے سب شاعروں سے زیادہ ہے اور انہیں حافظ کے برابر لا کھڑا کرتا ہے ۔ ان کی زبان جذبات کے تقاضوں کے مطابق رنگ بدلتی ہے اور اسی فنی عمل میں ان کی غنائی خوبی مضمر ہے ۔ میر کا رنگ بیان ادب کی اعلیٰ ترین صفات کا حامل ہے ۔ اس میں رزمیہ (Epic) یا قصیدے کا سا شکوہ نہیں ہے اور نہ یہ مستوی کی واقعیت کا حامل ہے ۔ یہ ایک گیت گانے والے کا رنگ ہے جو اپنے جذبات کی رو میں ایک فطری زبان میں کا رہا ہے اور اپنے سننے والے کو وہی محسوس کرا رہا ہے جو وہ خود محسوس کر رہا ہے ۔ اس میں جو بھی رنگ آتا ہے وہ درد و غم کا حصہ بن کر بے ساختگی لیے ہوئے ہوتا ہے ۔ شعر میں استہال ہونے والے الفاظ اپنی آواز سے اس تاثر کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ میر کے فن میں شعور کا حصہ نہیں ہے ۔ میر کا فن محض آرٹ نہیں ہے بلکہ لائن آرٹ ہے جس میں قدرتی جہاز کے ساتھ قدرتی ٹھہراؤ بھی ہے ۔ میر ایک ایسے گیت گانے والے شاعر ہیں جو گیت کی صفات کو قدرتی صلاحیت اور فنی شعور کے ساتھ ملا کر پیش کرتے ہیں ۔ غنائی شاعر کی سب سے اہم خصوصیت لہذا یا موسیقیت ہے ۔ ہمارے ہاں اس پر عروضی کی حد تک تو توجہ دی گئی ہے لیکن یہ بہت کم دیکھا گیا ہے کہ شعر کا اثر اس پر اسرار غنا

سے گیا ہے جو شاعر کی انفرادیت سے تعلق رکھتا ہے۔ میر کے شعر اسی غنائی وجہ سے ہمیں اپنی طرف کھینچتے ہیں جو مادے سے مادے شعر میں بھی موجود ہے۔ شاعری میں جذبہ، لے اور آہنگ سے ادا ہوتا ہے اور جس شاعر کے مزاج کی بنیاد کسی مخصوص جذبے پر ہوتی ہے اس کی شاعری کی لے اور اس کا آہنگ بھی مخصوص ہوتا ہے۔ میر کے لفظوں کی آوازیں، بروں کا وزن، قافیوں کی تکرار اور لفظوں کی ترتیب میں چھپا ہوا لہجہ اس راگ اور لے کو جنم دیتا ہے جو میر سے مخصوص ہے اور اردو شاعری میں لاثانی ہے۔ سودا کے ہاں سب گجھ ہے مگر میر کی طرح کوئی مخصوص راگ نہیں ہے۔ غزل سرائی میر سے چلے بھی ہوئی اور آج بھی ہو رہی ہے لیکن میر کا یہ مخصوص راگ وہ نشتر ہے جس کے اثر تک کوئی اور شاعر نہیں پہنچ سکا۔ ان کے شعروں کا یہ راگ شعر سنتے ہی چلے ہمیں مسحور کر دیتا ہے۔ اس کی لفظی اور معنوی خوبیوں تک اسی کیفیت کے ساتھ ہم بعد میں پہنچتے ہیں۔

غنائی شاعری ذاتی انکشاف کی شاعری ہے۔ وہ درد جو اے بے تاب کر رہا ہے اور وہ غنیمت قسم کے جذبے جو اس کیفیتِ درد سے پیدا ہو رہے ہیں، اس پر ایک ایسا عالم طاری کر دیتے ہیں جہاں الفاظ اپنے معانی اور غنا کے ساتھ اس کی خدمت کو پہنچ جاتے ہیں اور جذبوں کو ایک فنی صورت دے دیتے ہیں۔ میر عاشق ہیں، عشق کے کرب سے بے تاب ہیں لیکن ان کا فنی ضبط اس میں توازن پیدا کر دیتا ہے۔ میر کے ہاں فنی سطح پر رومانیہ کی اتھا پستی اور کلاسیکیت کی پابندیوں کا ایک خوبصورت امتزاج ملتا ہے اور یہی توازن اور امتزاج میر کی شاعری کا کمال ہے۔

غنائی شاعری کسی بھی جذبے کا اظہار کر سکتی ہے لیکن زیادہ تر اس کا موضوع عشق ہوتا ہے۔ پتھاراک (Petrarch)، جسے قرون وسطیٰ کے بعد لسانۃ الثانیہ میں غنائی شاعری کا موجد کہا جاتا ہے، عشق ہی کے گیت گاتا ہے۔ حافظ اور سعدی بھی عشق ہی کے واردات بیان کرتے ہیں۔ شیلی بھی، اٹلانٹک خطہ ہونے کے باوجود، عشق ہی کا شاعر ہے۔ میر کی شاعری بھی عشقیہ شاعری ہے لیکن عشق ان کا ایک ایسا انفرادی تجربہ ہے جس سے ایسے ایسے پہلو سامنے آتے ہیں جو عام مشاہدے سے الگ ہیں۔ میر ان سب مشاہدوں کو اپنی غنائیت اور گہرے خلوص کے ساتھ ہمارا مشاہدہ بنا دیتے ہیں۔ ضبط میر کے مزاج کا حصہ ہے۔ یہ ضبط انہیں جنون میں مبتلا کر دیتا ہے لیکن یہی ضبط ان کے فن کو متواتر دیتا ہے۔ وہ زندگی بھر عشق کا بار اٹھائے رہے اور اسی

عشق کی احساسی تصویریں اٹارتے رہے۔ یہ عشق درد و غم ضرور ہے لیکن اس کا اظہار ایک سرہم ہے۔ عشق کی شدت، شاعری کے ذریعے اس سے تسکین حاصل کرنے کا تخلیقی عمل، فنی ضبط اور توازن، اپنی ذات کو غیر معمولی اہمیت دینے کے باوجود اسے شاعری سے الگ رکھنے اور زندگی کے سمندر میں ڈبو کر لٹکانے کی قوت، طرز فکر و ادا کی آفاتیت، غمبوس راگ کی دلگیریت وہ خصوصیات ہیں جو میر کو دلیا کے عظیم شنائی شاعروں کی صف میں لا کھڑا کرتی ہیں۔

آئیے اب میر کی غزل کے چند اور چلو ابھی دیکھیں۔ میر کی شاعری میں انسان اور انسانی رشتوں کا گہرا شعور ملتا ہے۔ ان کی شاعری میں زندگی اپنی اچھائیوں اور برائیوں، کمزوریوں اور توانائیوں، تضاد اور ہم آہنگی کے ساتھ ملتی ہے۔ میر نے انسان اور زندگی میں گھو اپنی شاعری کی بھرپور گاہ بنایا ہے۔ وہ زندگی سے بھاگتے نہیں ہیں بلکہ اس سے آنکھیں ملانے اور مقابلہ کرتے ہیں۔ زندگی میں غم و خوشی اتنی اہمیت نہیں رکھتے جتنی یہ بات کہ انسان اپنے عمل اور جد و جہد سے اپنے نقوش ثبت کر جائے کہ وہ یاد رہے۔ یاد رہنا موت سے مقابلہ کرنے کا ایک مثبت ذریعہ ہے اور فرد، اپنی بے مائیگی کے باوجود، تخلیقی سطح پر موت کا مقابلہ کر سکتا ہے۔ دیکھیے میر ہم سے کیا کہہ رہے ہیں :

بارے دلیا میں رہو غم زدہ یا شاد رہو

ایسا کچھ کر کے چلو یاں کہ بہت یاد رہو

میر کے انسان کا سر کسی کے آگے نہیں جھکتا۔ وہ انہیں حیرت سے دیکھتے ہیں جنہیں زندگی خواہش ہے۔ ان کا انسان خدا بننے کے خواب دیکھتا ہے لیکن ایسا خدا جس میں انسانی صفات موجود ہوں۔ میر کا انسان اسی لیے فرشتے سے ارفع ہے۔ وہ آذر بت تراش کو خدا سازی پر طعنہ دیتے ہیں اور اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ہم اپنے تئیں آدمی تو بنالیں۔ انسان تخلیقی قوتوں کا مظہر ہے اور تخلیقی قوتیں ہی عالم کو جلا دیتی ہیں اور قابل دیدار آئینہ وجود میں آتا ہے۔ میر کی ”آلاء“ اس انسان کے مزاج میں شامل ہے لیکن اس طور پر کہ اس کی شططیت یک رخ نہیں ہونے پاتی۔ میر کا انسان روسو کا ”انسان“ نہیں ہے بلکہ حسن عسکری کا وہ ”آدمی“ ہے جس میں ”مختلف قوتوں اور میلانات کے درمیان ایک توازن موجود ہے۔“^{۱۰۱} میر کے ہاں محبت کا رشتہ انسان کی شططیت میں بنیادی رنگ بھرتا ہے۔ اسی سے ان کے ہاں فکر و عمل کی جہت متحرک ہوتی ہے۔ میر کا فرد اپنی ذات کو غیر معمولی اہمیت دینے کے باوجود

اجتماعیت سے پورے طور پر وابستہ ہے۔ اس میں غم و نشاط دونوں الگ الگ نہیں بلکہ زندگی کا حصہ بن کر ملے جلے موجود ہیں۔ یہ دو شعر دیکھئے۔ ان دونوں شعروں کے تضاد سے میر کے انسان کی تشکیل ہوتی ہے :

سر کسو سے فرو نہیں آنا حیف بندے ہوئے خدا نہ ہوئے

انہی گھیسے ہوئے ہیں جنہیں ہے زندگی خواہش

ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوئے

اس سطح پر وہ انسان کو ایک بلندی و عظمت دے کر اسے ساری کائنات پر پھیلا دیتے ہیں۔ یہی خاکی تو وہ ظالم و جاہل ہے جس نے ہمارے اساتذہ الہائے کا حوصلہ دکھایا ہے اور اسی حوصلے کی وجہ سے یہ آئینہ قابل دیدار ہو گیا ہے :

آدم خسائی سے عالم کو جلا ہے ورنہ

آئینہ تھا تو مگر قابل دیدار نہ تھا

لیکن اس کے ساتھ شرط وہی ہے کہ آدمی خود کو آدمی بنائے :

خدا ساز تھا آذر بت تراش ہم اپنے نہیں آدمی تو بنائیں

ادنیٰ سے اعلیٰ کی طرف چلی وہ سفر ہے جو میر اختیار کرتے ہیں۔

میر کی شاعری کا تجزیہ کیا جائے تو وہ دو بنیادی علامتوں کے ذریعے اپنا اظہار کرتی ہے۔ دل اور دلتی۔ دل انسان کا وہ مرکز جس کے آئینے میں میر زندگی اور کائنات کا چلوہ دیکھتے ہیں اور دلتی اس تہذیب کا دل، جو مٹ رہی ہے۔ دل اور دلی کے افسانے نے ان کی شاعری کو وہ آہنگ دیا جو اٹھارویں صدی کی روح کا آہنگ ہے اور جس نے ان کی شاعری کو اس دور کی روح کا ترجمان بنا دیا۔ میر کی شاعری کو ان دو علامتوں کے حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے :

دل و دلی دونوں ہیں گرچہ خراب

یہ کچھ لطف اس اجڑے لکر میں بھی ہے

میر کی انا پرستی اور اس سے پیدا ہونے والی ہمدماغی کے جت سے افسانے مشہور ہیں لیکن میر کا کہال یہ ہے کہ وہ اپنی انا کو شاعری میں اتنی ہی اہمیت دیتے ہیں جتنی تخلیقی سطح پر اس کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ ان کے تخلیقی تجربے میں خود کو کائنات اور اپنے سے الگ کر کے دیکھنے کی قوت موجود ہے اسی لیے غالب کے برخلاف میر کی شاعری میں ”میں“ کا استعمال کم اور ”ہم“ کا استعمال عام ہے۔ میر نے اپنی ذات کو اجتماعیت سے کاٹا نہیں بلکہ اس میں پورے معاشرے کو شریک کر کے اپنے تجربے کو بیان کیا ہے۔ میر ”میں“

ہے ”ہم“ تک ایک لمحے تجربے سے گزر کر پہنچے تھے ۔ اس تجربے سے انہوں نے فرد کو ذات سے نکال کر زندگی کی اجتماعیت میں شریک کر دیا اور تذکیر و تالیث کے فرق کو مٹا کر ”ہم“ کو انسان کا نمائندہ بنا دیا ۔ وہ جب اپنی بات ”ہم“ کے ساتھ کہتے ہیں تو میں ، آپ اور ص ب ان کے تجربے میں اس طور پر شریک ہو جاتے ہیں کہ گویا یہ بات ہم خود کہہ رہے ہیں یا پھر میر یا ہی بات بیان کر رہے ہیں ۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

ہم فقروں سے بے ادائی گیا
آن بیٹھے جو تم نے ہمار کیا
و جسے یسکانی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو اب کے ہم ابھی ہیں
دور پھرنے کا ہم سے وقت ہے کیا
بوجہ کچھ حال ریشہ گر نزدیک
برسوں لگی وہی ہیں جب مجھ سے کی آنکھیں
تب کوئی ہم صاحب ، صاحب نظر بنے ہے

جس صورت ان کے تخلص کے ساتھ ہے ۔ یہ اتفاق کی بات نہیں ہے کہ جب میر کے بہترین اشعار کا انتخاب کیا جاتا ہے تو ان میں ایسے اشعار کی خاصی بڑی تعداد ہوتی ہے جن میں تخلص استعمال ہوا ہے ۔ جب وہ اپنے تخلص کے ساتھ خود کو مخاطب کرتے ہیں تو ان کا تخلص زندگی کا استعارہ بن جاتا ہے ۔ یہاں وہ اپنی ذات کی انتہائی بلندیوں پر پہنچ کر اس سے الگ بھی ہو جاتے ہیں اور میر ، میر صاحب ، میر جی ، میر جی صاحب بن کر ایک الگ شخصیت بن جاتے ہیں ۔ اسی لیے اکثر مقلعوں میں یوں محسوس ہوتا ہے کہ جہ تھی ، میر کو اپنے سے الگ کر کے مخاطب ہو رہے ہیں ۔ جی وہ تخلیقی عمل ہے جس کے بارے میں اہلک نے لکھا ہے کہ ”شاعر اپنی ذات کو مسلسل کسی ایسی چیز کے چہرہ کرنا رہتا ہے جو اس کی ذات سے زیادہ پیش قیمت ہے ۔ ایک فنکار کی ترقی اپنی ذات کی مسلسل قربانی اور اپنی شخصیت کو مسلسل معدوم کرنے میں مضمر ہے ۔۔۔ فن کار جتنا جامع ہوگا اسی قدر مکمل طور پر اس میں وہ آدمی جو دکھ اٹھا رہا ہے اور وہ دماغ جو تخلیق کر رہا ہے ، الگ الگ ہوں گے ۔“^{۱۱} میر کے مقلعوں میں یوں معلوم ہوتا ہے کہ جہ تھی ، میر کو اپنی ذات سے الگ کر کے اسے آواز دے رہے ہیں اور اسی سے مخاطب ہیں ۔ دکھ اٹھانے والے آدمی اور تخلیق کرنے والے شاعر کو الگ کر کے میر نے اپنی شاعری تخلیق کی ہے اور

اس لیے اتنا اتنا پرست انسان اتنی بڑی شاعری کر سکا۔ اب ذرا یہ چند شعر سنیں تاکہ اندازہ ہو سکے کہ ہم نے جو کچھ کہا ہے اس کی حقیقت کیا نوعیت ہے :

لیجے ہی نام اس کا سونے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ ہم نے خواب دیکھا
رات تو ساری کئی منٹے ہریشاں گوفی
میر جی ! کسوں گھڑی ہم بھی سو آرام کسرو
لے بہائی ساری سو قدرت نہیں
کھنچ میر تہہ سے ہی یہ خسوریاں
کیا ہوتا گر پاس اپنے اے میر کیہو وہ آجائے
عاشق تھے درویش تھے آخر بے کس بھی تھے، تنہا تھے
ساد اس کی اتنی خوب نہیں میر ہلز آ
نڈان بھر وہ دل سے بھلایا نہ جانے کا
گلی میں اس کی کیا سو گیا نہ بولا بھر
میں میر میر گھر اس کو چٹ ہسکار رہا
میر بھی کرے ہلا پر میر صاحب جی کیہو
جب نہ لب رونا ہی کڑھنا یہ بھی کوئی ڈھنگ ہے

اپنی ذات کو الگ کرنے کا یہ عمل، جو منطوقوں میں کھل کر نمایاں ہوتا ہے، میر کی شاعری کا بنیادی تخلیقی عمل ہے۔ اگر میر اس عمل میں کامیاب نہ ہوتے تو میر اتنے بڑے شاعر نہ بن سکتے کہ ہم انہیں دلیا کے بڑے شاعروں کے ساتھ رکھ سکیں۔ میر اردو کا ہی نہیں بلکہ ساری دلیا کی زبانوں کا ایک بڑا شاعر ہے۔

میر کی غزل کی ایسی بہت سی خصوصیات ہیں جن پر تفصیل سے لکھنے کی ضرورت ہے ! مثلاً میر کی شاعری میں قدرتی منظر ان کے جذبے کا حصہ بن کر آتے ہیں۔ ایک ایسی تصویر جو آنیے کی طرح صاف تو ہے لیکن جسے مصور اپنے موافق سے صلحہ، قرطاس پر بنانا چاہے تو منہ سے خون ٹھوکتے لگے۔ میر اپنے تخلیقی عمل سے آنکھوں کے سامنے لفظوں سے ایسی صاف تصویر لا رکھتے ہیں جسے رنگوں سے ابھارنا ممکن نہیں ہے۔ اس میں میر کے مخصوص طرز و آہنگ کی وہ جھنکار موجود ہے جو میر کے ہر رنگ کو ایک لیا، اچھوتا رنگ بنا دیتی ہے۔ یہ تصویریں بظاہر خارجی رنگ لیے ہوئے ہیں لیکن یہ میر کے باطن سے خارج ہیں آں ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

ہزار آتی ہے غنچے گل کے ٹکڑے ہیں گلابی سے
 نہال سبز جھومیں ہیں گسٹاب میں شرابی سے
 مد رنگ ہزاراں میں اب کی جو کپھلے ہیں گل
 یہ لطف نہ ہو ایسی دلگنی ہوا کی ہے
 کچھ موج ہوا بچساں اے میر نظر آتی
 شاید کہ ہزار آتی زنجیر لعل آتی

سرو لب جو ، لالہ و گل ، لہریں و سن ہیں شگولے بھی
 دیکھو چدر ایک باغ لگا ہے اپنے رنگیں خیالوں کا
 اسے اور بہت سے اشعار ہیں لیکن وہ دو شعر اور سن لیجئے جو آپ کے ذہن میں
 آ رہے ہیں اور ہم نے یہاں درج نہیں کیے ہیں :

چلتے ہو تو چمن گڑ چلیے گھٹنے ہیں کہ ہزاراں ہے
 ہات برے ہیں پھول گھلے ہیں کم کم باد و ہواں ہے
 رنگ ہوا سے ہوں لکھے ہے جسے شراب چوائے ہیں
 آگے ہو مے خانے کے ٹکڑے عید باد گساراں ہے

لفظوں سے انہی ہوئی یہ وہ منہ بولتی تصویریں ہیں جو میر کی یادوں کے نہاں خانے
 سے اس طور پر ابھری ہیں کہ میر کے مخصوص مزاج نے ان تصویروں میں
 بھی اپنا مخصوص رنگ بھر دیا ہے ۔ یہی طرز میر ہے ۔ طرز میر مختلف اجزا
 سے مل کر بنا ہے ۔ اس میں مختلف رنگوں نے مل کر ایک نیا رنگ بنایا ہے ۔
 اس طرز میں عاشقی میر ، مجنون میر اور شاعر میر تینوں کی آوازیں مل کر ایک
 ہو گئی ہیں ۔ اس عمل سے انہوں نے اُردو زبان اور اُردو شاعری کو اپنی
 جان تک محنت سے جہاں پہنچایا وہ اُردو ادب کی تاریخ کا ایک عظیم واقعہ ہے ۔

تاریخ ادبیات کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ دنیا کی ہر زبان کی شاعری
 کسی کلاسیکی زبان و ادب کی بنیاد پر گھڑی ہو کر فروغ پاتی ہے ۔ اُردو
 شاعری کے لیے یہ کلاسیکی شاعری فارسی زبان کی شاعری تھی ۔ میر نے فارسی
 شاعری کی روایت کو تو اپنایا لیکن اُردو زبان کو فارسی زبان کا تابع نہیں بنایا ۔
 میر کے ہاں اس سطح پر ایک ایسا توازن ملتا ہے کہ ان کی شاعری پڑھتے ہوئے
 محسوس ہوتا ہے کہ فی الواقع ہم اسی زبان کی شاعری پڑھ رہے ہیں جسے ہم
 بولتے اور سنتے ہیں ۔ شاعری میں بول چال کی زبان کے استعمال سے ہی طرز میر
 پیدا ہوا جو ایک ایسا طرز ہے جس میں گہرا اثر بھی ہے اور محبوبیت کی وہ
 خصوصیت بھی جس نے میر کی شاعری کو خاص و عام دونوں میں مقبول بنا

دیا۔ اس سطح پر میر کو مولانا روم اور گوئنے کے ساتھ رکھ کر دیکھئے۔ گوئنے کے فاؤنٹ کے حصہ اول میں عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے اور اس سے وہ طرز پیدا ہوا ہے جس سے جرمن زبان بولنے والے عوام بھی بڑی طرح لطف اندوز ہوتے اور صاحبِ ذوق، اعلیٰ تعلیم یافتہ خواص نے بھی اس میں چھپے ہوئے معنی پر سر دھنا۔ مولانا روم کی مثنوی میں بھی عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے اور اس طور پر ہوئی ہے کہ عوام و خواص، تعلیم یافتہ و غیر تعلیم یافتہ دونوں اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ میر کی شاعری میں بھی یہی عمل ملتا ہے۔ وہ شاعرانہ طرز کے اس مقام پر کھڑے ہیں جہاں شاعری خواص و عوام دونوں کے لیے ہو جاتی ہے۔ طرز میر سادہ ہے لیکن ہرکار ہے اور شاعری کا کمال ہے۔ یہ اُردو شاعری کی خوش قسمتی تھی کہ اُسے اپنے ابتدائی دور ہی میں یہ طرز میر آ گیا۔ یہ ایک ایسا طرز ہے جو بظاہر آسان اور سادہ معلوم ہوتا ہے لیکن اس میں شاعری کرنا آسان نہیں۔ میر و -ودا کے طرز کا یہی فرق ہے کہ میر کے طرز کی تقلید و پیروی نہایت دشوار ہے لیکن اس کے برخلاف میرزا بد زبج سودا کے طرز کی تقلید پر صاحبِ فہم کو سکنا ہے۔ یہ طرز، شیخ سعدی کے طرز کی طرح بظاہر سہل معلوم ہوتا ہے لیکن یہ سہل ممتنع ہے۔^{۱۲} اس لاناہل تقلید سادگی میں معنی کی تہیں اور احساس و جذبہ کی گہرائی اس طور پر چھپی ہوئی ہے کہ شعر نشتر بن کر ہمارے وجود میں اتر جاتا ہے۔ اس طرز کو محسوس تو کیا جا سکتا ہے لیکن جامعیت کے ساتھ بیان نہیں کیا جا سکتا :

سرسری تم جہان سے گزرے ورلہ پر جا جہان دیکر تھا

لگتا نہیں پتا کہ صحیح کھون سی ہے بات

دونوں نے مل کے میر ہمیں تو ڈبو دیا

سب ہم جس ہمارے گسراں کی	اس کو ہم استخوان اٹھا لایا
اس کے ایسائے عہد تک نہ جیے	عمر نے ہم سے بے ولسانی کی
میر ان لیے باز آنکھوں میں	ساری مٹی شراب کی سی ہے
شام ہی سے بھوسا سا دشا ہے	دل ہوا ہے چسراغ مفلح کا
تھسا میر عجب قہر صابر شاگر	ہم نے اس سے کبھو شکایت نہ سنی
نہ شکوہ شکایت، نہ حرف و حکایت	کبھو میر جی آج کیوں ہو غفا ہے

اس سادگی میں جہاں سہل ممتنع کی خوبی موجود ہے وہاں اس سادگی میں ایجاز کے ساتھ ایسی کمال معنی خیزی بھی ہے کہ چند الفاظ کے گزرنے میں دریا ما

جاتا ہے۔ طرز میر کی خوبی یہ ہے کہ اس میں فصاحت و بلاغت ایک وحدت
پن گئی ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

مرگِ مجنوب سے عقل گم ہے میر کیا دوائے نے موت پہانی ہے
ہو کا کسو دیوار کے سائے میں بڑا میر کیا ربط محبت ہے اس آرام طلب گو
میرے تغیر حال پر مت جا اتفاقات ہیں زمانے کے
کہا میر نے گل کا ہے کتنا ثابت کلی نے یہ من کسو تبسم گویا
مصائب اور تلخ ہر دل کا جانا عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

اس سادگی کو دیکھ کر خیال ہوتا ہے کہ طبع کی روانی میں یہ از خود پیدا
ہو گئی ہے لیکن یہ سادگی اس شعور سے پیدا ہوتی ہے جس میں تخلیقی و تنقیدی
شعور ایک ساتھ چلتے ہیں اور جسے میر نے لفظ ”سلیقہ“ سے ظاہر کیا ہے ع ”سلیقہ
ہارا تو مشہور ہے“ یا ع ”شرط سلیقہ ہے ہر اک امر میں“۔ میر اس سادگی کے
لیے طرح طرح کے جنم گزرتے ہیں۔ ایک طرف لفظوں کا رشتہ احساس و جذبہ سے
جوڑتے ہیں اور دوسری طرف اس صوتی اثر کو بھی دھیان میں رکھتے ہیں جس
سے شعر کا اثر معنی سے پہلے سننے یا پڑھنے والے تک پہنچ جائے۔ میر اس عمل
سے ایک ایسے طرز کو جنم دیتے ہیں کہ میر کی رومانیت کلاسیکیت کے دائرے
میں آ جاتی ہے۔ طرز میر میں یہ توازن قدرتی طور پر ضرور پیدا ہوا ہے لیکن
اس میں کلاسیک سلیقہ موجود ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شعور اور لامعور دونوں
نے آہنگ میر سے دل کر یہ کلام اس طور پر لجام دیا ہے کہ شاعری کمال پر
پہنچ گئی ہے۔ یہی تمام کامیلین فن کا طرز امتیاز ہے۔

محاورات کا استعمال بھی اسی تخلیقی عمل کا حصہ ہے۔ محاورات ایک قسم
کے مردہ استعارے ہوتے ہیں جن کا استعمال طرز میں بناوٹ بھی پیدا کر سکتا
ہے لیکن میر کے ہاں محاورے اس طور پر زبان کا حصہ بن کر آتے ہیں کہ معلوم
ہوتا ہے کہ یہ محاورہ اس طور پر اس سلیقے سے چلی باز استعمال ہوا ہے۔ میر
اپنے طرز سے اس میں نئی جان ڈال دیتے ہیں اور سادگی نکھر آتی ہے۔ یہ چند
شعر دیکھیے :

اب تو جاتے ہیں بت گدے سے میر بھر ملبے کے اگر غسسا لایا
مرگِ مجنوب سے عقل گم ہے میر کھسا دوائے نے موت پہانی ہے
دل نہ نگر نہیں کہ بھر آباد ہو سکے بھٹاؤ گے سنا ہو یہ ہستی اجاڑ کر

لئے ہی نام اس کا مرنے سے چولک الھو ہو
ہے خیر میر صاحب کو جو تم نے خواب دیکھا

محاورات طرز میر میں رچاؤ ، اثر آفرینی ، لہجے کی گرمی ، انداز کی بے ساختگی پیدا کر کے ایک نئی قسم کی سادگی کو انہارنے ہیں ۔ عام طور پر سادگی کے معنی یہ لیے جاتے ہیں کہ اس میں کوئی رنگ نہ ہو ، لیکن دراصل سادگی میں رنگ اس طور پر استعمال ہوتے ہیں کہ ان کا مجموعی اثر سادگی کا ہوتا ہے ۔ محاورات کی طرح میر صنائع بدائع کے استعمال سے بھی اس سادگی کو انہارنے ہیں لیکن میر ان صنائع کو اس طور پر استعمال کرتے ہیں کہ چل نظر میں معلوم نہیں ہوتا کہ میر نے انہیں کبھی استعمال کیا ہے ۔ رنگ ، محاورات ، صنائع ، منتخب و موزوں الفاظ اور صوق اثر کے ساتھ مل کر اس قدر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں کہ شعر کے اثر میں کم ہو کر ہم ان کے وجود کو ہی بھول جاتے ہیں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی حسیت اپنے حصہ سے اس قدر ہم آہنگ لباس پہنے ہوئے ہے کہ لباس پر نگاہ ہی نہیں چلی ، حالانکہ یہ لباس اس کے حسن کو دوہلا کر رہا ہے ۔ یہی صورت میر کے ہاں تشبیہ کے استعمال میں ملتی ہے ۔ تشبیہ بھی شعر کے وجود کا حصہ بن کر اس طور پر آتی ہے کہ اثر ہمیں پہلے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اور تشبیہ شعر میں چھپ جاتی ہے ، مثلاً یہ دو تین شعر دیکھیے :

شام ہی سے بیہا سا رہتا ہے دل ہوا ہے چراغِ مجلس کا

لڑکی اس کے لب کی کیا کہیے ہنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

عہدِ جوانی رو رو کاٹا پیری میں ہیں آنکھوں سولد

یعنی رات بیت تھمے جساگے صبح ہوں آرام کیا

ان مختلف عناصر کی یک جاتی سے میر اس اثر کو ، جس کا تجربہ الہوں نے کیا تھا ، لفظوں سے اس طور پر پیش کر دیتے ہیں کہ وہ اثر ان کی شاعری پڑھنے والے تک پہنچ جاتا ہے ۔ لیکن اس کے لیے شاعر کو جتن گرنے پڑتے ہیں ۔ شعر کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو شدت جذبات میں خود بخود وجود میں آ جاتا ہے بلکہ شاعر کو اپنے جذبہ و احساس کے اظہار اور مخصوص اثر پیدا کرنے کے لیے سلیقہ و جاں کاشی کے ساتھ لفظوں اور نمائندوں (Images) کی مدد لینا پڑتی ہے ۔ وہ اثر شاعر کے سامنے پہلے سے موجود ہوتا ہے ۔ فن کی شکل میں اس کے اظہار کے لیے وہ معروضی تلازمات (Objective Correlatives) تلاش کرتا ہے یعنی اشیا کو اس طرح ترتیب دیتا ہے ، موزن و محل اور واقعات کے سلسلوں کو اس طور پر جاتا ہے کہ جب خارجی واقعات ، حسی تجربوں کے ذریعے ظاہر ہوں تو وہ مخصوص جذبہ ، جو شاعر کے پیش نظر تھا ، ابھر آئے ۔ یہ کام

بصری مثال کے ذریعے کیا جا سکتا ہے۔ مثالوں کے ذریعے جذبات کا اظہار ہوگا اور زبان کو اس طور پر استعمال کرنے سے سہمی قبول کا۔ اسی نئی عمل کے ذریعے پہلے سے -وجہ سمجھا اثر پیدا کیا جا سکتا ہے۔ ۱۳۔ میر اسی عمل سے اپنے احساس و جذبہ کو اسی طرح شعر میں ڈھال دیتے ہیں جس طرح وہ خود ان کے اندر موجود تھا۔ میر کی شاعری کے گہرے اثر کا راز اسی تخلیقی نئی عمل میں پوشیدہ ہے۔

بول چال کی زبان سے گہرا رشتہ قائم رکھنے کی وجہ سے سادگی ان کا نئی مزاج ہے۔ اسی لیے میر تراکیب سے گریز کرتے ہیں۔ ویسے بھی اردو زبان تراکیب سے خالی ہے۔ اس میں جو تراکیب آئی ہیں وہ فارسی سے آئی ہیں۔ میر نے بھی ان تراکیب کا استعمال کیا ہے اور خاصا کیا ہے۔ دیوان اول و دوم میں ان کی تعداد زیادہ ہے لیکن میر کمال سادگی تک مختلف تجربات سے ہوتے ہوئے پہنچے ہیں۔ بعض اشعار ایسے ہیں، جن کا ذکر آگے آئے گا، جن میں ہوا کا پورا مصرع فارسی ہے اور دوسرا مصرع خالص اردو ہے اور دونوں مصرعے دو لغت ہیں، لیکن ایسے اشعار کی تعداد محدود ہے۔ ان کے ہاں عام طور پر فارسی تراکیب کا ہجوم نہیں ملتا اور جہاں وہ تراکیب استعمال کرتے ہیں ان سے وہ اردو شاعری کے اس اسلوب کو ابھارتے ہیں جو بعد کے دور میں غالب کے ہاں کمال کو پہنچا، جس میں فارسی تراکیب مخصوص رنگ و سخن کو جنم دیتی ہیں۔ میر کے ہاں یہ تراکیب عام طور پر اردو اسلوب سے ایک چان ہو گئی ہیں۔ یہ تراکیب شعر کے حسن میں تو اضافہ کرتی ہیں لیکن خود توازن کے ساتھ طرز میر سے ہم آہنگ رہتی ہیں اور ان کی یہ صورت بنتی ہے :

ہاں، لافوس، عشق تھا ورلہ گھٹنے آسوں ہلک لک آئے تھے

ہائے اس زخمی، شمشیر محبت کا جگر

درد کو اپنے چوٹا چار چہرہ رکھتا ہے

کچھ نہ دیکھا پھر بیز اک شعلہ بر ہیچ و تاب

شع لک ہم نے تو دیکھا تھا کہ پروالہ گیا

ہم گرم رو ہیں راہِ نسا کے شرر صفت

ایسے نہ جائیے گے کہ کوئی کھوج پاسکے

ان تراکیب پر بھی میر کا ٹھہ لگا ہوا ہے مگر یہ ان کا منفرد طرز نہیں ہے۔ ان کے طرز کی انفرادیت مخصوص مثالوں (Images) سے پیدا ہوتی ہے جن سے ان کے مطالعے اور وسیع مشاہدے کا اندازہ کیا جا سکتا ہے اور گوشہ نشین میر

کی فرضی تصویر فضا میں تھلول ہو جاتی ہے۔ انہوں نے جتنا سفر کیا اس دور میں
 اُردو کے بہت کم شاعروں نے کیا ہوگا اور اس سفر میں دنیا سے آنکھیں بند کیے
 گزرنے کے بجائے انہوں نے زندگی کو قریب سے دیکھا۔ ان کے تصورات میں جو
 تنوع ملتا ہے اس کی وجہ یہی ہے لیکن اس تنوع کے باوجود ان کی مثالوں
 کا ایک مخصوص دائرہ ہے۔ وہ کائنات کے مختلف چلوؤں پر نظر رکھتے ہوئے جو
 حسن ان میں دیکھتے ہیں اس کا تعلق ”ہناؤ سنگھار اور رنگینی“ سے نہیں بلکہ
 ”نور“ سے ہے۔ ان کی شاعری میں چمک، فضا، آن بان کے تاثرات زیادہ ہیں۔
 جزئیاتی اثر سے زیادہ فضائی اثر (Atmospheric) ہے انہیں دلچسپی ہے۔ وہ
 بارہک ہیں لیکن لطیف چیز، ایک اچانک روشنی کی طرح، ان کے سامنے
 آتی ہے۔ مثلاً جب وہ کہتے ہیں کہ ع ”کلی نے بد سن کر بسم گیا“ تو پھول
 کے کھلنے کی فضا اس میں مسکراہٹ کا سا اثر پیدا کر دیتی ہے اور اس کی
 بے باقی بھی سوجھ میں آ جاتی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ اپنے حال
 میں محو ہیں اور زندگی کا جو تجربہ انہیں چوتھاتا ہے وہ اس کی روح کو دیکھتے
 ہیں اور اسے لہوڑ کر الفاظ میں رکھ دیتے ہیں۔ میر کی شاعری کی لشریت میں
 یہ مثالیں بنیادی کام کرتی ہیں۔ میر کی تصویریں دل کو تیز لشر کی طرح کٹ
 کر لکل جاتی ہیں۔ معلوم نہیں ہوتا کہ لشر لگا ہے لیکن کچھ ہی دیر بعد اس
 کی کٹ کا احساس ہوتا ہے۔ یہ عمل ان کے تمام اچھے اشعار میں کم یا زیادہ
 موجود ہے۔ اسی لیے میر کی شاعری حد درجہ اثر انگیز ہے :

بول اٹھے کہ اس گلی سے ہم جیسے کوئی جہاں سے اٹھتا ہے
 نہ تو آوے نہ جاوے بے قراری گسو دت میر یونہی سر دہوں کا
 سب نام ترا لیجے تب چشم بھر آوے

اس زندگی گھرنے کو کہاں سے جگر آوے

بال و پر بھی گئے چار کے ساتھ اب توقع نہیں رہائی کی
 ہنہ ہنہ بولتا بولتا حال پہلوا جانے ہے

جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

منع گریہ نہ کر تو اے لامع اس میں بے اختیار ہیں ہم بھی
 یہ جو سہلت جسے گہری ہیں عمر دیکھو تو انتظار سا ہے کچھ

میر کے تصورات فوری اثر ضرور رکھتے ہیں لیکن اس اثر کو پورے طور
 پر محسوس کرنے کے لیے ضروری ہے کہ قاری بھی اس تجربے کو توجہ سے
 محسوس کرے ورنہ ان اشعار کا نازک اثر چھب جائے گا۔ میر سادہ گو ہونے

کے باوجود مشکل شاعر بھی ہیں۔ ان کے اشعار بڑے مگر ہم اثر کے جادو میں ضرور آ جاتے ہیں لیکن وہ اس کے بعد مزید غور و توجہ کے طالب ہوتے ہیں اور پھر ان کے حسن اور حسن معنی سے ہم ہرے طور پر لطف اندوز ہوتے ہیں۔ میر کا کلام غور اور تحمل سے بڑھنے کی چیز ہے۔ اسی وقت ہم اس کی مختلف تہوں، اس کی گہرائی، اس کی رنگا رنگ کیفیات کو محسوس کر سکتے ہیں۔ اس اثر انگیزی، اس لشریت میں صوری اثرات اور صوتی اثرات ایک ہم آہنگ راگ کو جنم دیتے ہیں۔ گہبی میر اس راگ کو عروسی لوازمات سے بھرا کر دیتے ہیں۔ مثلاً :

”وہم ہے نکلے شاعروں سے ہتے ہرے ہرے

ہونے چمن میں بہولوں سے دیکھے ہرے ہرے

کبھی بحر کی نال اس موسابت کو جنم دیتی ہے :

جو جو نللم کہے ہیں تم نے سو سو ہم نے اٹھائے ہیں

داغ جگر یہ کھائے ہیں، چھائی یہ جراثیم کھائے ہیں

طویل بھروں کے ذریعے میر اپنے جذبے کی شدت کو بھلا کر اور دھما کر کے خوش گوار بنا دیتے ہیں۔ یہاں گیتوں کے مزاج سے ایک ایسی مائوس لضا پیدا ہو جاتی ہے جس سے ذہن کو ”بھولے“ کا سا لطف سہا ہو جاتا ہے۔ ”میر نے بحر متقارب و بحر متدارک میں بنائے سالم ارکان کے مختلف زحافات میں غزلیں کہہ کر (لہ صرف) اردو گو ہندی سے بہت قریب کر دیا (بلکہ) آج کل جو ہندی بجا گیت کہے جاتے ہیں وہ (عام طور پر) انہیں بھرو میں ہوتے ہیں۔“ ۱۵

میر نے یہ اور اس قسم کے گہرے بھی اپنے راگ کی تلاش میں کیے جن میں برعظیم کی روح اور اس کی موسیقی موجزن ہے۔ یہ راگ چھوٹی، درمیانی اور بڑی بھروں میں یکساں طور پر موجود ہے۔ اس راگ میں لٹھے ہاجے کا سا زور شور اور تیز رفتاری نہیں ہے بلکہ یہ لیجے سروں میں دھیمی گمے میں اٹھتا ہے اور ایک خاص بلندی تک پہنچتا ہے لیکن اس میں لشریت اس درجہ ہے کہ وہ دلوں کو چیرتا ہوا چلا جاتا ہے۔ لفظوں اور ان کی ترتیب سے پیدا ہونے والی آوازیں، بھروں کا آہنگ، تانیوں کا استعمال، ردیف کی تکرار اور ان سب میں غم ملا لہجہ اس مخصوص راگ کو پیدا کرتا ہے جس سے ایک ایسی لضا بنتی ہے جو ہمیں مسحور کر دیتی ہے۔ یہ کیفیت وجد آفرین ہے ع ”اجلسی میں بہت وجد کی حالت رہی سب گو“۔ یہ وہی مخصوص راگ ہے جو میر کے علاوہ کسی اور شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ ہم میر کو اسی راگ سے پہچانتے ہیں :

جادو کی ”بڑی ہرجہ“ ایات تھا اس کا

منہ لکھے غزل پڑھتے عجب سحر بیان تھا

کنولرج نے لکھا ہے کہ سچا شاعر روح میں موسیقی (Music in soul) لے کر پیدا ہوتا ہے۔ یہ موسیقی اس کے گردوارے ہم آہنگ ہوتی ہے اور جب اپنے ایجاز و ارتکاز سے وہ اسے درجہٴ کمال تک پہنچا دیتا ہے تو عظیم شاعر ہو جاتا ہے۔ میر وہ شاعر ہیں جنہوں نے اسے کمال تک پہنچایا اور عظیم شاعروں کی صف میں شامل ہو گئے۔ میر کو اپنے اس کمال کا پورا احساس تھا :

دلترا لکھے ہیں میر نے دل کے الم کے یہ

ہاں اپنے طور و طرز میں وہ فرد ہو گیا

یہ غرور، خدا کی طرح، سب فنکاروں میں ہوتا ہے مگر جس فنکار کا دعویٰ اس کے تخلیق نفس سے پورا ہو جائے اس کا غرور مچائی کا اظہار بن جاتا ہے۔ میر کے غرور کی یہی نوعیت ہے۔ وہ اپنے سامنے اور تو اور سودا کو بھی خاطر میں نہیں لانے اور دعویٰ کرتے ہیں :

طرف مرا مشکل ہے میر اس شعر کے فن میں

یوں ہی سودا کہہو ہوتا ہے سو جاہل ہے کہا جائے

یہ بات اگر کوئی اور شاعر کہتا تو ہم اسے حقارت سے نظر انداز کر دیتے لیکن میر کا سودا کو جاہل کہنا ایک غور طلب بات ہے۔ جہالت سے مطلب محض کم علمی ہی نہیں بلکہ توازن کی وہ گھمی بھی ہے جو علم سے دور ہوتی ہے۔ سودا شاعری کی پیدائشی قوت میر سے کم لے کر نہیں آئے تھے مگر انہوں نے اس قوت کو بے تحاشہ اور بے تکلان استعمال کیا اور وہ ایجاز و ارتکاز پیدا نہ کر سکے جو میر کے بہترین کلام میں ملتا ہے۔ دونوں کا مقابلہ ان کے اپنے زمانے میں بھی کیا گیا کہ سودا کا کلام ”واہ“ ہے اور میر کا کلام ”آہ“ ہے لیکن یہ تنقید بہت سطحی نوعیت کی ہے اور سطحی طور پر ہی ان دونوں شاعروں کا فرق نمایاں کرتی ہے۔

سودا اور میر دونوں پیدائشی شاعر تھے۔ دونوں کے اندر قوت تخیل اعلیٰ درجے کی تھی۔ دونوں کو اپنے اظہار پر پوری قدرت تھی۔ دونوں شعر کے ذریعے ہی سانس لیتے تھے لیکن دونوں میں فرق یہ ہے کہ میر کے ہاں فن میں لہہراؤ ہے۔ ایک ایسی لغات ہے جس سے کلام میں فنی توازن پیدا ہو گیا ہے۔ سودا کے ہاں طبع کی ایسی روانی ہے کہ وہ گھمبیں نہیں رکتی بلکہ چھڑی چشمے کی طرح تیزی سے بہتی چلی جاتی ہے۔ اس لیے ان کے ہاں وہ ایجاز، ارتکاز

اور توازن نہیں ہے جو میر کے فن کا کمال ہے ۔

میر و سودا دونوں نے کم و بیش سب اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے ۔ سودا کی خوبی یہ ہے کہ وہ ایک سطح کی کلیاں پر صنف میں حاصل کر لیتے ہیں جب کہ میر بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں اور مثنویوں میں بھی غزل کے شاعر رہتے ہیں ۔ اس بنا پر بعض اہلِ ادب نے سودا کو میر پر ترجیح دی ہے اور ان کی ترجیح کی یہ ایک وجہ ہو سکتی ہے لیکن واضح رہے کہ سودا کی ہر صنف میں کلیاں اس درجے کی نہیں ہے جس درجے کی کلیاں میر نے صرف غزل میں حاصل کی ہے ۔ سودا کی ہمہ گیری قابلِ قدر ہے لیکن سودا کے ہاں ویسی القادیت نہیں ملتی جیسی ہمیں میر کے ہاں ، خصوصیت کے ساتھ ان کی غزل میں ملتی ہے ۔

سودا قصیدہ اور ہجو میں کمال حاصل کرتے ہیں جب کہ میر کا کمال غزل میں ظاہر ہوتا ہے ۔ سودا خوش دل انسان ہیں ۔ میر انتہائی حساس اور دردمند انسان ہیں ۔ سودا کا مزاج خارجیت کی طرف ہے ۔ میر اپنے دل کی دنیا میں رہتے ہیں ۔ مزاجوں کے اس فرق کے بغیر نظر ایک کا دوسرے سے مقابلہ کرنا یا ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا ممکن نہیں ہے لیکن یہ فرق ان دونوں کی الگ دنیا اور ان کی صلاحیتوں کا ایسا تضاد سامنے لاتا ہے کہ مقابلہ محض ایک ذاتی پسند و ناپسند کا معاملہ رہ جاتا ہے ۔ ہمارے دور میں سودا پر میر کو ترجیح دینے کا ایک بنیادی سبب یہ ہے کہ سودا نے جس صنف (قصیدہ) میں اپنا کمال دکھایا وہ اُس دور کی چیز تھی اور یہ صنف اب مٹوٹ ہو کر محض تاریخی قدر و قیمت کی حامل رہ گئی ہے ۔ رہی ہجو یہ شاعری تو وہ غنائی شاعری کے مقابلے میں ہمیشہ کم راہ رہی ہے ۔ میر کی صنف (غزل) آج تک اس طرح مقبولِ عام ہے اور میر اس صنفِ سخن میں سودا سے بلا شبہ بہتر ہیں ۔

میر و سودا دونوں مسلم الثبوت استاد ہیں ۔ دونوں نے اردو زبان کی تعمیر میں برابر کا حصہ لیا ہے ۔ سودا نے اردو زبان کو مختلف اصنافِ سخن میں استعمال کر کے اُسے وسعت دی ہے لیکن غزل میں جو لطافت و نفاست میر نے حاصل کی وہ سودا کو نصیب نہیں ہوئی ۔ سودا کی شاعری دلچسپ اور قابلِ قدر ہے مگر ان کی شاعری دل کو اس طرح نہیں کھینچتی جس طرح میر کی شاعری ۔ فن کا شعور میر کو سودا سے کہیں زیادہ ہے ۔ سودا کی شاعری کا راگ جشن و طرب کا راگ ہے جبکہ میر کے راگ مہجہ کا کیفِ نشاط شامل ہے جو ہمارے دل میں اُتر جاتا ہے ۔

سودا ایک بڑے شاعر ہیں۔ ان کی چودہ طبع حیرت انگیز ہے مگر ان کی شاعری ہمارے احساس و جذبہ کی ویسی ترجمانی نہیں کرتی جیسی میر کی شاعری کرتی ہے۔ سودا انگریزی زبان کے شاعر ڈرائڈن کی طرح پہلوانِ سخن ہیں۔ وہ اپنی نوٹ شعرگوئی کی بدولت ہمیں مرعوب کر دیتے ہیں۔ ان کا شعور مزاج، ان کے قبول کی بلند پروازی اور ان کے مبالغے کی عظمت ہمیں متاثر کرتی ہے مگر میر، شیلی کی طرح کے شاعر ہیں جو ہم سے اتنے قریب آ جاتے ہیں کہ ان کے مانس کی گرمی ہمارے وجود میں اُتر جاتی ہے۔ ان کا مخصوص راک ہمارے خون میں گردش کرنے لگتا ہے۔ قبولِ خاطر اور لطفِ سخن میں بھی میر سودا سے بہت آگے نکل جاتے ہیں۔ میر کو ہم دلیا کے عظیم شاعروں کے ساتھ پیش کر سکتے ہیں۔ آج خدا نے سخن میر ہیں، سودا نہیں ہیں۔ میر کا اثر، سودا کے مقابلے میں، وقت کے ساتھ ساتھ مسلسل بڑھ رہا ہے۔ ہمارے دور کے بہت سے شعرا نے میر کی شاعری کے ایک ٹوا سے رنگ سے اپنی شاعری کا رنگ بنایا ہے۔ میر کے دور سے لے کر اب تک بیشتر قابل ذکر شاعروں نے ان کی شاعری کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھا ہے اور ان کے رنگِ سخن سے فیض اٹھا کر اعترافِ کمال بھی کیا ہے :

- سودا تو اس غزل کو غزل در غزل ہی لکھ
ہوتا ہے تجھ کو میر سے اسناد کی طرف
(سودا) اے مصحفی تو اور کہاں شعر کا دعویٰ
بہتا ہے یہ اندازِ سخن میر کے منہ پر
(مصحفی) میں ہی اے ناسخ نہیں کچھ طالبِ دیوانِ میر
(ناسخ) کوٹ ہے جس کو کلامِ میر کی حاجت نہیں
(غالب) میر کے شعر کا احوال کہوں کیا غالب
(غالب) جس کا دیوانِ ہم از گشتِ کشمیر نہیں
(غالب) اے ہوا پر لے ہوا میر کا السلاز نصیب
(غالب) فوق، ہاروں نے بہت زور غزل میں سارا
(غالب) حالی سخن میں شیفہ سے مستفید ہے
(غالب) شاگرد میرزا کا، مقلد ہے میر کا
(غالب) میر کا رنگ برتسا نہیں آسان اے دلیخ
(غالب) اچھے دیوان سے ملا دیکھے دیوانِ ان کا

ہم ہی کیا چیز جو اس طرز پہ چائیں اکبر
(اکبر) لایع و فوق بھی جب چل نہ سکے میر کے ماتھ
شعر میرے بھی ہیں 'ہر درد ولیکن حسرت
(حسرت) میر کا شہوہ گشتار کہاں سے لاؤں
میر کے آگے زور چل نہ سکا

لہجے بڑے میرزا بگانبہ دہگ (ہگانہ)
یہ صرف چند اشعار ہیں ورنہ ایسے اشعار کی ایک قطار بنائی جا سکتی ہے۔
آئیے اب یہ بھی دیکھنے چلیں کہ مشرق و مغرب میں میر کی شاعری کا کیا
مقام ہے۔

غزل گوئی کی روایت، جو عرب سے شروع ہو کر ایران میں کمال کو
پنچی ہے اور اردو شاعری کی اہم ترین صنف بن جاتی ہے، میر اس روایت کے
پہلے نمائندوں میں سے ایک ہیں۔ وہ روایت غزل گوئی کے نہ صرف تمام تقاضے
پورے کرتے ہیں بلکہ اس میں ایک ایسا نیا رنگ بھی بھرتے ہیں جو میر کا اپنا
الفرادی رنگ ہے۔ اس مخصوص رنگ میں انھوں نے وہ وسعت اور گہرائی پیدا
کی ہے جو آج تک کسی فارسی شاعر کو بھی میسر نہیں آئی۔ ان کی شاعری کا
رنگ سدا چار اور دائرہ آفاق ہے۔ انھوں نے عشقہ شاعری کو نفسانی، اخلاقی
اور فلسفیانہ عظمت سے معمور کر دیا ہے اور شمع و الم کو کائنات کا حصہ
بنا کر اسے رجائیت میں تبدیل کر دیا ہے جہاں غم و نشاط ایک ہو جاتے ہیں۔
میر نے شاعری میں نشتریت پیدا کر کے جذبہ و احساس کی تصویروں کو ایسا
موثر بنا دیا ہے جو دنیا کی اعلیٰ ترین شاعری کی خصوصیت ہے۔ میر نے ایک
ایسا طرز پیدا کیا ہے جو آج بھی اردو شاعری کا بنیادی طرز ہے اور جس کی
وجہ سے میر، اثر کے اعتبار سے، آج بھی اسی طرح زندہ و باقی ہیں جس طرح انھیں
دور میں تھے۔ ایلٹ نے کہیں لکھا ہے کہ عظیم شاعر روایت کا مکمل نمائندہ
ہوتا ہے۔ میر غزل کی روایت کے مکمل نمائندے ہیں۔ رومانی تقلید کے لحاظ سے
ایک عظیم شاعر عظیم انفرادیت کا حامل ہوتا ہے۔ میر اس لحاظ سے بھی عظیم
شاعر ہیں۔ میر ایک ایسے شاعر ہیں جو تقلید کے ہر نئے نظریے کے لحاظ سے
بھی ہمیشہ عظیم رہیں گے۔ ان کے ہاں کلاسیکیت اور رومانیت کا حسین امتزاج
ہے۔ میر دنیا کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو ہر ملک اور ہر ادب میں
عظیم سجدے جاتے ہیں اور انھیں عالمی شاعر (World Poet) کہا جاتا ہے۔
اگر دنیا کی شاعری میں ہمیں اپنا نمائندہ بھیجنا پڑے تو ہم میر ہی کو اپنی

نمائندگی کے لیے بھیجیں گے۔ سودا، غالب اور انبال کی اپنی انفرادیت ہے مگر جب ہم انہیں میر کے ساتھ رکھ کر دیکھتے ہیں تو شاعری کے فن، یعنی طرزِ ادا اور غنائیت میں، میر ان سب سے آگے نظر آتے ہیں۔ غزل کی روایت کے تین عظیم شاعروں کا اگر نام لیا جائے تو سعدی و حافظ کے ساتھ ہی میر کا نام آئے گا۔ حافظ کی غنائی لہجوں کو کوئی شاعر نہیں پہنچتا اور میر بھی وجدِ انفرادی میں ان سے پیچھے رہ جاتے ہیں۔ لیکن وہ حافظ کے بعد اور سعدی کے ساتھ کھڑے ہو جاتے ہیں۔ میر کے ہاں سعدی کا سافنی توازن ہے۔ وہ سادگی کے ساتھ لطافت و تہ داری پیدا کر کے اپنی غنائی قوتوں کا ویسا ہی اظہار کرتے ہیں جیسا ہمیں سعدی کے ہاں نظر آتا ہے۔ میر کی شخصیت سعدی کی طرح پہلو دار نہیں ہے اور نہ ان کی شاعری میں وہ وسعت ہے لیکن گہرائی، آفاقیت اور زورِ کلام میں ان کی غزل سعدی کی غزل کی ہم باہم ہے۔ مشرق میں سعدی، حافظ اور میر ہی غزل کی روایت کے تین ممتاز ترین نمائندے ہیں۔

مغربی دنیا کے شاعروں میں میر ڈیچل، دالتی، چوسر، شیکسپیئر اور گوئٹے وغیرہ کے کمالاتِ شاعری تک نہیں پہنچتے اور وہ اس لیے کہ میر و مغرب کی روایتِ شاعری کے مزاج میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ مغرب کی شاعری زیادہ تر غازی ہے اور غزل داخلی شاعری ہے۔ مغرب میں داخلی شاعری کے ممتاز نمائندے، رومانیت کے آغاز کے ساتھ ایسویں صدی میں ابھرا شروع ہوئے جن میں وڈسورتھ، مگولرچ، ہائون، شیلی، کیٹس انگریزی کے، ہیوگو اور بودلیر فرانسیسی کے اور ہولڈین اور ہائے جرمنی کے ممتاز شعرا ہیں۔ ان شعرا کی طرح میر کی فطرت بھی رومانی ہے۔ میر کے ہاں بودلیر کا غم ہے۔ ہائے کا راک اور سادگی ہے اور زورِ کلام میں وہ شیلی کی طرح نظر آتے ہیں۔ ہم پہلے کہیں لکھ آئے ہیں کہ میر اور شیلی دونوں نے ایک ہی بات کہی ہے لیکن شیلی (Shelly) کے غم میں غمِ بغاوت (Melancholy of Revolt) ہے اور میر کا غم، کیٹس (Keats) کی طرح صبر و تسلیم و رضا کی غم گینی (Melancholy of Submission) کا حامل ہے۔ میر اسے ایک حقیقت مان کر صبر و رضا کا ثبوت دیتے ہیں اور بودلیر کی طرح اسے آفاقیت سے ہم کنار کر دیتے ہیں۔ میر کے کلام کی ہنسی، زور اور فن ان شعرا سے کسی طرح گم نہیں ہے۔ وہ ان عظیم رومانی شعرا کے ہم رتبہ ہیں۔ جدید شاعری کا جو عالمی رنگ ہے اس میں بھی میر عالمی شاعروں کے ساتھ کھڑے نظر آتے ہیں۔

میر نے اپنی تخلیقی لہجوں سے زندگی کا رس نچوڑ کر اسے اپنی شاعری کے

گوارے میں بند کر دیا ہے ۔ جب تک زندگی باقی ہے میر کی شاعری بھی باقی رہے گی ۔ آنے والے زمانوں میں شاعری اپنا چولا بدلے گی ، جیسا کہ میر کے زمانے سے اب تک بدلتی رہی ہے ، لیکن میر کی مشعل اسی طرح روشن رہے گی جیسی اب تک روشن رہی ہے :

جانے کا نہیں شور سخن کا مرے ہرگز

تا حشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا

میر کی غزل کا یہ مطالعہ نامکمل رہ جائے گا اگر زبان کے سلسلے میں ان کی خدمات کا جائزہ نہ لیا جائے ۔ میر نے گلی کوچوں اور جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بولی جانے والی عام بول چال کی زبان کو شاعری میں استعمال کر کے ایک وقت دو کام کیے ۔ ایک یہ کہ شاعری کا رشتہ برابر راست سارے معاشرے سے جوڑ دیا اور دوسرے یہ کہ عام بول چال کی زبان تخلیقی شعور کی بھٹی میں یک گزر ایسی لکھری کہ اس کی قوتِ اظہار دوچند ہو گئی اور اس کا ارتقا قیز ہو گیا ۔ اس زبان کا مقابلہ اگر آریو و ناجی کی زبان سے کیا جائے ، جو ولی کی زبان سے اگلا قدم ہے ، تو ہمیں آریو و ناجی کی زبان محدود اور گنجشک نظر آتی ہے اور میر کی زبان جامعیت و پسہ گہریت کے ساتھ صاف و پُر قوت نظر آتی ہے ۔ میر کے ہاں زبان کی سطح پر ایک گہرے نئی شعور اور موزوں ترین لفظوں کو شعر میں جانے اور ٹانکنے کا احساس ہوتا ہے ۔ میر نے متداول جذبات و احساسات کو بول چال کی زبان میں اس طرز پر سمویا کہ اس سے ایک وقت شاعری اور زبان دونوں کے سامنے نئے نئے امکانات کے دروازے کھل گئے ۔ اس میں جرأت و مصحفی کی زبان کے امکانات بھی موجود ہیں اور نظیر اکبر آبادی ، غالب ، موسیٰ اور داغ وغیرہ کی زبان کے بھی ۔ تخلیقی و نئی سطح پر یہ ایک بہت عظیم تجربہ تھا جسے میر نے نہایت کامیابی کے ساتھ انجام دیا ۔ میر کی زبان فارسی کے زیر اثر نہیں ہے بلکہ فارسی الفاظ و تراکیب اردو کے مزاج میں ڈھل کر ایک نئی صورت اختیار کر لیتے ہیں ۔ میر کی زبان فارسی کے اقتدار کو ختم کر کے اردو کی حاکمیت قائم کر دیتی ہے ۔ میر کی شاعری خاصہ اردو زبان کی شاعری ہے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے میر کا یہ شعر دیکھیے :

نہ تو آوے نہ جاوے بے قراری کسو دن میر یوں ہی سر رہوں گا

اس شعر میں صرف ایک لفظ بے قراری کا لعلق فارسی عربی زبان سے ہے ۔ شعر میں بے قراری کا لفظ کلیدی حیثیت کے باوجود اس طرز سے دوسرے لفظوں کے زیر اثر ہے کہ اس لفظ کے معنی معلوم ہونے بغیر بھی شعر کا اثر و مفہوم

سننے والے تک پہنچ جاتا ہے۔ بے قراری کے معنی کی تشریح اس شعر کے دوسرے الفاظ کر رہے ہیں۔ میر کا ایک شعر ہے :

مصائب اور تھے ہر دل کا جانا عجب ایک ساتھ سا ہو گیا ہے

اس شعر میں کل ۱۳ الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں سے چار لفظ — مصائب ، دل ، عجب ، ساتھ — عربی فارسی کے ہیں۔ دل اور عجب عام الفاظ ہیں جو روزمرہ کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں لیکن مصائب اور ساتھ خواص بولتے ہیں۔ میر نے ان چار لفظوں کو دوسرے نو لفظوں کے ساتھ اس طور پر بٹھایا ہے کہ مصائب اور ساتھ کے معنی معلوم ہوئے بغیر بھی شعر کا اثر اور مفہوم قاری تک پہنچ جاتا ہے اور ان الفاظ کے معنی خود بخود اس پر واضح ہو جاتے ہیں۔ یہ چار الفاظ شعر کی زبان پر حاوی نہیں ہیں بلکہ دوسرے لفظوں کے ساتھ مل کر ان جیسے ہی ہو گئے ہیں۔ میر کا ایک اور شعر دیکھیے :

لینے ہی نام اس کا سونے سے چونک اٹھے ہو
ہے غیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

اس میں نام ، غیر ، صاحب ، خواب چار لفظ فارسی عربی کے ہیں لیکن یہ چاروں لفظ عام بول چال کا اسی طرح حصہ ہیں جس طرح اس شعر کے دوسرے الفاظ۔ جہاں اردو زبان کی وہ صورت وجود میں آئی ہے جسے ہم غالباً اردو کہتے ہیں۔ مخصوص لہجے کے ساتھ زبان کی یہ صورت میر کی دین ہے۔ یہ کام اتنا مشکل اور بڑا تھا کہ اس میں کتابیوں اور ناکامیوں کو الگ الگ گھرنا مشکل ہے۔ میر ناکامیوں سے کتابیوں کی طرف ہلے ہیں۔ یہ دونوں ان کے تخلیقی عمل کا حصہ ہیں۔ ان کا ہست ان کے بلند سے وابستہ ہے اور ان کے درمیان رشتہ تلاش کر کے ہی ہم میر کے تخلیقی و فنی عمل کو سمجھ سکتے ہیں۔ دانتے نے لکھا ہے کہ ”بہتر چیزیں بدتر سے مل کر بدتر میں بھی بہتری پیدا کر دیتی ہیں۔ یہ بات اس وقت صحیح ہے جب کہ امتزاج مکمل ہو۔“ ۱۶۷۱ میر کے ہاں یہ امتزاج اپنی تکمیل کی ایک منزل سر کر لیتا ہے۔

عام بول چال کے استعمال کی میر کے ہاں دو صورتیں ملتی ہیں۔ ایک وہ کہ جہاں عام لفظوں اور محاوروں کو شعر میں ہونے کے طور پر سمو کر وہ ایک جان نہ بنا سکے یا شعر میں ابتذال پیدا ہو گیا۔ دوسری وہ ، جہاں ایک جان ہونے سے شعر میں اشتربت اور غرب المثل بنتے کی قوت پیدا ہو گئی۔ پہلی صورت کے یہ چند شعر دیکھیے :

خوف ہم کو نہیں جنوں سے کچھ یوں تو مجنوں کے بھی چھا ہیں ہم

چوٹے دل کے ہیں بٹاں مشہور اس میں اعتبار رکھتے ہیں
 خرابی کچھ نہ ہو چھو ملکت دل کی عمارت کی
 لبوں نے آج کل سنو وہ آبادی ہی عمارت کی
 گھنٹے لگا نہ وہاں ہک اتنا کہیں ہوا ہے مڑی اے جا بھی
 ہمیں غش آگیا تھا وہ بدن دیکھ بڑی کھول گئی ہے جانب ہر سے
 نہ ہو چھ کچھ لہر تیرا جسے کی کیفیت
 کہوں تو دختر رُو کی لالہ چل جاوے
 مطلب گو تو پہنچے نہیں اللہ کے سے طور
 ہم مارتے پھرے ہیں یونہی تھے ٹوٹے
 مت ان ہمازیوں کو خاتم ساز دیں جالو
 گم ایک اپنے کی خاطر یہ ڈھاتے ہیں گے سبت

میر ہر قسم کے لفظوں، محاوروں کے استعمال کا تجربہ کرتے رہے ہیں۔ کتابی
 لاکسی کا ہنا تو استعمال کے بعد ہی چل سکتا ہے۔ چاہے وہ عام زبان گو
 تخلیقی چاشنی دینے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ان کا لہجہ اور طرزِ بیان بھی موجود
 ہے۔ اسی تجربے میں چہاں وہ کتاب ہوتے ہیں تو ایسے کتاب ہیں کہ ان کا
 شعر جادو اثر ہو مگر باری زبان کا حصہ بن جاتا ہے۔ یہی وہ دوسری صورت
 ہے چہاں میر میر بن جاتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

اب تو جاتے ہیں بت کدے سے میر پھر ملے گے اگر خدا لایا
 میر صاحب زمانہ نساؤ کے دولوں ہاتھوں سے تھامے دستار
 شکوہ آبلہ ابھی سے میر ہے پیسارے ہنوز دل دور
 ہم ہوتے تم ہوتے کہ میر ہوتے اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوتے
 بہت سعی گزرتی تو سر رہنے میر بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

حدیث زلف دراز اس کے منہ کی بات بڑی
 کہو کے دن ہیں بڑے ہاں گبھو کی رات بڑی
 پھرتے ہیں میر خوار گھوٹی بوجھتا نہیں
 اس عاشقی میں عزتِ سادات بھی گئی

چاہے عام بول چال کی زبان تخلیقی چاشنی کے ساتھ ایک ایسی ناستکی میں ڈھل
 گئی ہے جو بیک وقت عام و خاص سب کے لیے قابلِ قبول ہے۔ اس تخلیقی عمل
 نے زبان کے اندر اثرِ بیان کی وہ توت پیدا کر دی کہ وہ زبان، جو آرزو کے دور
 میں لڑکھڑا لڑکھڑا کر چلا سیکہ رہی تھی، میر کے دور میں میر کے ساتھ ہی

ایک مستقل ادبی زبان بن گئی۔ میر نے عام بول چال کی زبان کو شاعری کی زبان بنا کر جاگیردارانہ ذہنیت کا وہ بت بھی توڑ دیا جس نے زبان کی حقیقی ترقی کے راستے کو روک رکھا تھا۔ یہ اتنا بڑا اور مثالی تجربہ تھا کہ ہر دور گو زبان کی سطح پر یہ کام مسلسل کرتے رہنے کی ضرورت ہے۔ ہندی الفاظ کا اخراج بھی عام زبان کے استعمال کا نتیجہ تھا۔ آبرو و ناجی کے دور میں ہندی الفاظ ایک تو تلاشِ اہام کی وجہ سے مصنوعی طور پر استعمال ہو رہے تھے یا پھر روایتِ ولی کی پیروی میں اس دور کے شعرا الجہو، سجن، برہم، برہت، اندہ، موہن، درین، دوس، دوجا وغیرہ کے الفاظ استعمال کر رہے تھے۔ میر کے ہاں یہ دونوں وجہیں نہیں تھیں۔ وہ تو صرف ان الفاظ کو استعمال کر رہے تھے جو عام بول چال کی زبان کا حصہ تھے۔ یہی ان کا معیار تھا۔ ع ”آیا نہیں یہ لفظ تو ہندی زبان کے بیچ“۔ اسی معیار کے پشور نظر متعدد ہندی و پراگرتی الفاظ میر کی شاعری میں استعمال ہوئے ہیں، مثلاً ددان، موند، مندے، ٹنک، ٹکر، ٹٹ، موئے، سرن، منکا، پران، کسلا، سمن اور ہون، وسواس، لخت، گوں، جمدھر، بھسنت، سند، مین، مندیل، قد، لھوڑ، چیرے، دھیر، اچرج، ساہج، بھجک، کڈھب، پرکھا، بھکھ، ڈانگ وغیرہ۔ جب تک یہ الفاظ عام بول چال میں استعمال ہوتے رہے میر کی شاعری میں بھی استعمال ہوتے رہے۔ اور جب عام زبان سے خارج ہوئے تو میر کی شاعری سے بھی خارج ہو گئے۔ دیوانِ اول میں ان کی تعداد زیادہ ہے۔ دیوانِ دوم میں یہ تعداد کم ہو جاتی ہے اور دیوانِ ششم تک یہ تعداد اور کم ہو جاتی ہے۔

میر کے ہاں بھی صورتِ فارسی تراکیب کے ساتھ ہے۔ دیوانِ اول میں فارسی تراکیب خاصی بڑی تعداد میں نظر آتی ہیں لیکن وقت کے ساتھ ساتھ ان کی تعداد کم سے کم تر ہوتی دیوانِ ششم میں بہت کم ہو جاتی ہے۔ اب میر ان تراکیب کے بغیر اپنی بات کہنے پر پوری طرح قادر ہو گئے ہیں۔ لیکن یہ فارسی تراکیب جس طور پر میر کے شعر میں آتی ہیں، اردو اسلوب کا حصہ بن کر آتی ہیں۔ خالص اردو میں اخافت نہیں ہے۔ فارسی میں دو یا دو سے زیادہ لفظوں کو اخافت سے جوڑ کر مرکب شکلیں بناتے ہیں۔ اخافت کا فائدہ یہ ہے کہ اس سے اظہار میں اختصار پیدا ہو جاتا ہے اور ”کا، کی، کے“ کے استعمال سے جو طوائف اور جھول پیدا ہوتا ہے وہ اخافت سے برجستگی میں بدل جاتا ہے۔ اسی لیے فارسی اخافت اردو نظم و نثر کا ایک جزو بن گئی ہے۔ میر کے ہاں فارسی تراکیب کی بھی دو صورتیں ہیں۔ ایک وہ تراکیب جو فارسی شاعری سے براہِ راست آتی

ہیں اور دوسری وہ تراکیب جنہیں میر نے اپنے ہاٹن کے اظہار کے لیے خود وضع کیا ہے۔ میر کے ہاں ان دونوں قسم کی تراکیب کی نوعیت واضح کرتے کے لیے ہم چار میر کے کلام سے چند فارسی تراکیب درج کرتے ہیں :

”کشتہ‘ ستم۔ برنگی سبزہ نورستہ۔ ہاتمال مد جفا۔ سبزہ یگانہ۔ مد خانمای غراب۔ تاوکی بے خطا۔ کشتگان عشق۔ دہروانہ رابر فنا۔ بے خودانی محفلہ تصویر۔ منگی گرانہ عشق۔ صید تالوان۔ نمک مرغ۔ گیاب۔ طائر رنگ حنا۔ دیدہ حیران تماشاں۔ طائر سدرہ۔ سرلشیر زہر سے خالص۔ چشم پشت ہا۔ شعلہ ہر بیچ و تاب۔ خاک افتادہ ویرانہ۔ صید وفائے کل۔ صفحہ ہستی۔ جریدہ عالم۔ سمی طوفان حرم۔ طائر پرویدہ۔ مرغ گرفتار۔ آواز دل غرائز۔ دیدہ خوبار۔ دیدہ بے اختیار۔ چشم گریہ لاک۔ گدائے کھوئے محبت۔ اسیران ہلا۔ سجادہ بے تہ۔ گردن مینائے شراب۔ حیران دیدار۔ جلوہ گم بار۔ کیسوئے مشک ہو۔ منہم خاطر۔ نو گرفتار دام زلف۔ سر پر شور۔ داخل خدام ادب۔ دل خانہ غراب۔ دامن کچین چمن۔ ہر دیوار گلشن۔ شام شب وصال۔ حسرت وصل۔ خیال رخ دوست۔ بسیاری الم۔ ذوق جرات۔ لطف قبائے تنگ۔ آنقر سوزانہ عشق۔ قربان گم وفا۔ خنجر یداد۔ حجاب رخ دلدار۔ زہر داغ دل۔ سیر سر کوچہ و بازار۔ گردن تنگ حوصلہ۔ مرغان گرفتار چمن۔ مردن دشوار۔ دانہ اشک۔ متار زیر پر۔ شعر آخر شب۔ آنقر کل۔ مائید تنفر ہا۔ مردن دشوار رفتگان۔ تکلیف ہاج۔ تیر تیج ستم۔ حرف شکون وصل بار۔ چراغ زیر دامن۔ غافلانہ دہر۔ چشمک کل۔ میلان داربا وغیرہ وغیرہ۔“

یہ تراکیب میر کے کلام میں اردو اسلوب کا حصہ بن کر آتی ہیں لیکن میر کے کلام میں ایسے شعر بھی ملتے ہیں جن میں ایک مصرع تراکیب کی وجہ سے پورے طرز پر فارسی ہے اور دوسرا مصرع اردو۔ ان اشعار میں میرزا غالب کے اسلوب شاعری کے امکانات اس طور پر ابھرتے ہیں کہ اگر انہیں کلام غالب میں ملا دیا جائے تو پہچان دشوار ہوگی۔ یہ چند اشعار دیکھیے :

داغ تراق و حسرت وصل، آرزوئے شوق
سب سالہ زہر خاک بھی ہنگامہ لے گیا

گرمی، عشق ماسع نشو و نما ہوئی
 میں وہ نہال تھا کہ اکا اور چل گیا
 اشکِ تر، لطرہ خون، لختِ جگر، بارہ دل
 ایک سے ایک عدو آنکھ سے پتھر نکلا
 کلر کلر مڑا ہزار و دلِ زار و لزار
 گنہ گئے اسے شہابی کی چھڑا ہا نہ کیا
 چشم سفید و اشک سرخ آہ دلِ حزین ہے ہاں
 شبہ نہیں ہے سے نہیں اور نہیں ہوا نہیں
 دورِ دل، زخمِ جگر، کلفتِ غم، داغِ فراق
 آہ عالم سے مرے ساتھ چلا کیا کیا کچھ
 غمِ فراق ہے ذہنِ لہ گرد عیش وصال
 نقطِ مزا ہی نہیں عشق میں ہلا بھی ہے

فارسی روایت کی پیروی کے باوجود یہ فارسی بن میر کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا۔ یہ بھی میر کا ایک قہر ہے۔ جب میر اس اسلوب سے گزر کر اردو اسلوب کی طرف آئے تو وہ انفرادیت پیدا ہوئی جسے ہم رنگِ میر کہتے ہیں۔ میر کی آواز اردو زبان کی آواز ہے۔

شاعری کی سطح پر جہاں میر نے فارسی شعروں کو اردو کے قالب میں ڈھالا، جن کی مثالیں ہم چلے کسی باب میں دے آئے ہیں، وہاں جت سے محاورات اور فارسی معنیوں کو بھی مرکبِ معنیوں کی صورت میں اردو میں ڈھالا ہے۔ مثلاً:

- ع آج تاج شد نہ سر کو فرو لاؤں بڑے پس (ص ۳۷)
 ع شاہد لون میر کسی کو اہل محلہ سے میں (ص ۱۴۳)
 ع آئی ہے بہار اب ہمیں زنجیر کھری گئی (ص ۱۳۰)
 ع دیکھا اے جس شخص نے اس کو عجب آیا (ص ۲۵۶)

میر کی زبان کا بڑا حصہ آج بھی زندہ ہے لیکن بعض صورتیں ایسی ہیں جو متروک ہو گئی ہیں یا تبدیل ہو کر نئی شکل میں آ گئی ہیں۔ ان میں سے چند ہم یہاں درج کرتے ہیں:

- (۱) میر سے چلے ”کبھی“ کے لیے کدھیں، کدھی، کدھیں مدھیں کے الفاظ استعمال ہوتے تھے۔ پہلی بار مضمون اور تابعی کے ہاں ”کبھو“ کا لفظ ملتا ہے۔ میر کے ہاں یہی ترقی یافتہ شکل (کبھو) ملتی ہے

جیسے میر نے دیوانِ اول سے لے کر دیوانِ ششم تک مسلسل استعمال کیا ہے۔ مثلاً :

ع میں بھی کبھو کسو کا سر مُہرِ غرور تھا (دیوانِ اول)
 ع تم کبھو میر کو چاہو سو کہ چاہیں ہیں تمہیں (دیوانِ سوم)
 ع جو ہاں سے الہ گئے ہیں وہے بھر کبھو نہ آئے (دیوانِ ششم)
 آج اس لفظ نے ”کبھی“ کی شکل اختیار کر لی ہے۔

(۲) میں صورتِ لفظ ”کسو“ کے ساتھ ہے۔ یہ بھی مسلسل دیوانِ اول سے لے کر ششم تک یکساں طور پر استعمال ہوا ہے۔ مثلاً :

ع نادان بہانِ کسو کا کسو کو بھی غم ہوا (دیوانِ اول)
 ع کہتا تھا کسو سے کچھ نکتا تھا کسو کا منہ (دیوانِ سوم)
 ع کسو سے دل ہارا بھر لگا ہے (دیوانِ ششم)
 (۳) میر ”تئیں“ کا لفظ بھی طرح طرح سے استعمال کرتے ہیں۔ آج بھی کبھی کبھار یہ لفظ سننے یا دیکھنے میں آ جاتا ہے۔ میر کے زمانے میں یہ مستند تھا اور بعد ازاں استعمال کرتے تھے :

ع چنچا جو آپ گو تو میں چنچا خدا کے تئیں (دیوانِ اول)
 ع کب تک غلظم آ، بھلا مرگ کے تئیں (دیوانِ اول)
 ع اس دم تئیں مجھ میں بھی اگر جان رہے گا (دیوانِ اول)
 ع اب تو تیرے تئیں قرار ہوا (دیوانِ اول)
 ع ہجر کی شب کو ہاں تئیں ٹڑھیا (دیوانِ سوم)
 ع ہوتا ہے دو چہر کے تئیں سر پر آفتاب (دیوانِ ششم)
 (۴) میر کے ہاں ایدھر ، اودھر ، کدھر ، کدھر ، چدھر اور اُدھر ، اودھر سب استعمال ہوئے ہیں۔ اللہ تعالیٰ نے لکھا ہے کہ ”شہرِ قدیم کے رہنے والے ادھر کو ایدھر ، ادھر کو اودھر ، کدھر کو کدھر کہتے ہیں۔“ آج صرف ادھر ، اُدھر استعمال ہوتا ہے اور چدھر کے بجائے جس طرف مستعمل ہے لیکن بولنے میں چدھر اب بھی عام ہے :

ع لام اس کا لیا ادھر اودھر (دیوانِ اول)
 ع دل ہے چدھر کو اودھر کچھ آگ سی لگی تھی (دیوانِ سوم)
 ع ہم دل چلوں کی شاگ چہاں میں گدھر تھیں
 ع اب کہو اس شہرِ ناپرساں سے گدھر جائیں (دیوانِ اول)

ع خوں و رعنائی ادھر بسمال و خواری ادھر (دیوان ششم)
 ع ان نے راہ اب نکالی ادھر اس کا گزار نہیں (دیوان ششم)
 (۵) ”گوٹیا“ کا استعمال دیوانِ اول میں ملتا ہے لیکن دیوانِ ششم میں یہ
 ”گوٹیا“ کی شکل اختیار کر لیتا ہے :

ع گوٹیا جس ناروا میں ہم (دیوان اول)
 ع گوٹیا بابِ اجابت پیر میں ٹیٹا ہوا (دیوان اول)
 ع تھے دستِ استہ حاضر خدمت میں میر گوٹیا (دیوان ششم)
 ع میر گوٹیا کہ وہ جہاں سے گئے (دیوان ششم)
 (۶) ”لک“ کا استعمال میر کے ہاں ساری کلیات میں شروع سے آخر تک
 ملتا ہے ۔ یہ لفظ اب متروک ہے ۔

ع لک میر جگر سوختہ کی جلد خبر لے (دیوان اول)
 ع گزر حال میر پر بھی لک التفات شاہا (دیوان ششم)
 (۷) ”کتنے“ کا استعمال قدیم اردو میں بھی ملتا ہے ۔ دکنی اردو اور دلی
 کے کئی کوچوں میں آج بھی سننے میں آتا ہے ۔ میر کے زمانے میں
 یہ عوام و خواص دونوں میں رائج تھا :

ع کہ لک بھی اس گئے اس ان رہا نہیں جاتا (دیوان اول)
 (۸) میر ”لوہو“ بھی استعمال کرتے ہیں اور لوہو بھی ۔ آج ”لوہو“ مروج
 ہے لیکن جدید شاعری میں اب ”لوہو“ بھر نظر آنے لگا ہے ۔
 ع چاک ہوا دل تکزے جگر ہے لوہو روئے آنکھوں سے

(دیوان چہارم)
 ع ہر گل ہے اس چمن میں ساغر بھرا لوہو کا (دیوان اول)
 (۹) چند اور الفاظ کا استعمال جو اب متروک ہیں :

دوویں ع گل کو بھی میری خاک پہ فوویں لٹائیے
 وولہ ع ہوں بھی مشکل ہے فوں بھی مشکل ہے
 لب لک ع گرمی کرے وہ مجھ سے جب لک لب لک میں
 ہی سرد ہوا
 ع شوخ چشمی تری پردے میں ہے جب لک لب
 لک

لب سے ع دل ہم پہنچا بدن میں لب سے ساوا تن جلا
 جہاں کا تہاں ع حیرت سے آداب جہاں کا تہاں رہا

تس	ع	اک لہار چٹائی ہوں میں آپہیں تس پر
جس تس	ع	منہ ٹکا ہی کرے ہے جس تس کا
وان	ع	دی آگ رنگ گل نے وان لے مہا چن کو
کا ہے کو	ع	سے قاب و توان ہوں میں کا ہے کو تک ہوتا
کا ہے کے	ع	مائد شمع مجھ کو کا ہے کے تیں چلا تا
قد	ع	ہو اس سے جہاں سیاہ قد بھی
زود	ع	دل نے اب زود سے فرار کیا
اُپر	ع	میر شاعر بھی زود کوئی تھا
عجب	ع	شیخ مت روکش ہو مستوں کا تو اس جیسے اُپر
	ع	دیکھا اسے جس شخص نے اس کو عجب آیا

(۱۰) ہائے غلوط (۵) کا استعمال ”قدیم اردو“ میں کثرت سے ملتا ہے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ بعض لفظوں میں سے یہ آواز متروک ہو گئی۔ میر کے ہاں ہونٹہ۔ سناٹا۔ جھوٹہ۔ بھل (بل)۔ بھیکہ (بھیک)۔ مچھلکا (مچکا)۔ ٹڑپا (ٹڑپا) میں ہائے غلوط ملتی ہے مثلاً :

تک ہونٹہ پلا تو بھی کہہ اک بات لہبر جائے (دیوان اول)
 اچنبھا ہے نظر بازوں کو ان ہونٹوں کی لالی کا (دیوان ششم)
 انہیں سناٹوں میں جی چلا تھا (دیوان ششم)
 در طلب میں گرے ہوئے سر کے بھل ہم بھی (دیوان اول)
 دل میں آج بھیکہ بھی ملتی نہیں انہیں (دیوان اول)
 گن نے لیا ہے تم سے مچھلکا کہ داد دو (دیوان اول)
 ٹڑپنا بھی دیکھا نہ ہسل کا اپنے (دیوان اول)
 جوتہ اس کا نشان نہ دو یارو (دیوان ششم)
 دیوان اول میں ہائے غلوط کا استعمال زیادہ ہے لیکن دیوان ششم میں کم ہو گیا ہے۔

(۱۱) ”تا“ کا استعمال میر طرح طرح سے کرتے ہیں۔ ”تا“ اب اس طرح استعمال نہیں ہوتا :

ع	تا یروح الامیں شکار ہوا	(دیوان اول)
ع	ہوتا نہ دل کا تا یہ سرانجام عشق میں	(دیوان اول)
ع	اک قطرہ آب تا میں اس آگ کو بھڑاؤں	(دیوان اول)
ع	سیر کی ہم نے اٹھ کے تا صورت	(دیوان سوم)

(۱۰) علامتِ فاعلی "نے" کا استعمال قدیم اردو میں کم تھا۔ بعد میں ضرورتِ شعری کے مطابق یہ کبھی محذوف ہوا اور کبھی استعمال ہوا۔ یہی صورت میر کے ہاں دیوانِ اول سے لے کر دیوانِ ششم تک ملتی ہے لیکن دیوانِ پنجم و ششم میں "نے" کو محذوف کرنا کم ہو جاتا ہے۔ "نے" موجود کی تو وہی صورت ہے جو آج بھی مستعمل ہے لیکن "نے" محذوف کی میر کے ہاں یہ صورت ملتی ہے :

ع اس دل کی مملکت کو اب ہم تیرا ب کیا (دیوانِ اول)
ع اپنے کچھ آثار نہ تھے میں اس نیاز کو دیکھا ہے

(دیوانِ سوم)

ع دہر میں ہستی بستی برسوں تک دیکھی ہے میں (دیوانِ ششم)
(۱۲) میر کے ہاں زمانہٴ حال کے برخلاف بعضی الفاظ کی تذکیر و تالیث میں فرق ہے۔ مثلاً :

جان (مذکر) ع اس دم تئیں مجھ میں بھی اگر جان رہے گا
(دیوانِ اول)

سیر (مذکر) ع کل میر گیا ہم نے سمندر کو بھی جا کر
(دیوانِ اول)

لیل (مذکر) ع گل و لیل بہار میں دیکھا (دیوانِ اول)

شام (مذکر) ع اور ان کا بھی شام ہوتا ہے (دیوانِ اول)

قلم (مؤنث) ع قلم ہاتھ آگئی ہوگی تو سوو خط لکھا ہوگا

(دیوانِ اول)

(۱۳) میر کے ہاں جمع بنانے کے کئی طریقے ملتے ہیں :

"ہوں" لگا کر ع دیکھا کہ اے دور سے بھی منظروں نے

(دیوانِ اول)

ع ہے اس کے حرفِ زہریلی کا سیہوں میں ذکر

(دیوانِ اول)

ع کوہوں کی کسر تک بھی جا پہنچی ہے سیراب

(دیوانِ اول)

ع قصر و مکان و منزل ایکوں کو سب چنگ ہے

(دیوانِ سوم)

”ان“ لگا کر ج یہ سمجھاری ان دنوں دوستان مڑے جس کے غم میں
ہے بخون چکاں

”ا“ کی جمع ”لہاں“

ج جفاہیں دیکھ لہاں ہے وفائیاں دیکھیں
”ی“ کی جمع ”کیاں“

ج اس چرخ نے کیاں ہیں ہم سے بہت اندازیں (دیوان اول)
میر جہاں ہے لطف ہے ”ہے لطفیاں“ بناتے ہیں وہاں ہارا ہے ہاریاں ، گزرتی
ہے گزرتیاں ، ساری سے ساریاں ، باری سے باریاں ، سالی سے سالیاں ،
جانی سے جانیاں ، ملی سے ملیاں ، پل سے ہلیاں وغیرہ بناتے ہیں ۔
یہ صورت صفت ، ضمیر ، فعل ، حرف سب میں ملتی ہے :

ج مدت رہیں گی یاد یہ ہائیں ہاریاں (دیوان اول)

ج روئے گزرتیاں ہیں ہمیں راتیں ساریاں (دیوان اول)

ج جان کاہیاں باری بہت سہل جانیاں (دیوان اول)

قدیم اردو میں جمع کا ایک عام اصول یہ تھا کہ اگر فاعل جمع ہے تو
فعل بھی جمع لاتے تھے ۔ اٹھارویں صدی میں یہ ایک عام مروج
طریقہ تھا جس کی مثالیں ہم آبرو ، حاتم وغیرہ کے ہاں بھی درج
کر آئے ہیں ۔ یہی صورت کئی غزلوں اور بہت سے اشعار میں میر
کے ہاں بھی ملتی ہے :

ج عاشقوں میں بوجھیاں چلوانیاں (دیوان اول)

ج ان نے ہائیں ہی ہمیں بتلایاں (دیوان اول)

ج ہلکیں جھکا لہاں ہیں آنکھیں چرا لہاں ہیں (دیوان سوم)

ان کے علاوہ چوٹ کی جمع چوٹوں ، التفات کی جمع التفاتیں ، نیند
کی لہندوں ، طرز کی طرزوں ، غم زدہ کی غم زدے ، بد وضعی کی
بد وضعیں ، آوازہ کی آوازگوں ، مزار کی مزاریں ، گنارہ کی گناریں ،
اندوہگیں کی اندوہگیتوں وغیرہ ملتی ہیں ۔

(۵) میر عربی فارسی اسما کے آخر میں ”ی“ لگا کر دو کام لیتے ہیں ۔

ایک تو اس طریقے سے اسم فاعل بنا لیتے ہیں اور دوسرے سے
صفت بنا لیتے ہیں ۔ قدیم اردو میں بھی یہ طریقہ عام تھا ۔ اس دور
کے اور شاعروں کے ہاں بھی یہ ملتا ہے جس کی مثالیں ہم پہلے درج
کر آئے ہیں ۔ میر کے ہاں اس کی یہ صورتیں ملتی ہیں :

سفری = مسافر ع لباب لٹا راہ میں ہاں پر سفری کا (دیوان اول)
 زنجیری = قیدی ع چمن میں ہم بھی زنجیری رہے ہیں

(دیوان اول)

تلاشی = تلاشی ع جو کوئی تلاشی ہو ترا آہ کندہر جائے

(دیوان اول)

ع حیرتی ہے یہ آئینہ گمش کا (دیوان اول)

ع لازمی اس کے لب کی کیا کہے (دیوان اول)

ع جو ہو اختیاری تو اودھر نہ جائیں

(دیوان سوم)

ان کے علاوہ خطرناکی ، ہلاکی ، آزادی ، بے خواری ، عیاری وغیرہ
 بھی ملتے ہیں ۔

(۱۶) قدیم اردو میں ہندی اور فارسی ، عربی ، ترکی لفظوں کو و عطف سے

جوڑ دیئے گئے ۔ میر کے دور میں بھی یہی صورت ملتی ہے لیکن

میر کے بعد کے دور میں ہندی و فارسی عربی لفظوں کو و عطف اور

علامت اخافت سے جوڑنے کا قاعدہ متروک کر دیا گیا جو آج تک

رایج ہے اور ایک ایسی بے جا پابندی ہے جس نے قوتِ اظہار اور

اختصار کے ساتھ وسعتِ بیان کو مجروح کیا ہے ۔ ۱۸ میر کے ہاں

و عطف اور اخافت کی چند صورتیں یہ ہیں :

و عطف ع لغزش بڑی ہوئی تھی ولیکن شبہل گیا (دیوان اول)

ع اس رمز کو ولیکن محدود جانتے ہیں (دیوان اول)

ع نہیں کا خواہش و بھائی حیدر کترا کہتے ہیں (دیوان اول)

ع کوئی اخلاص و بیمار رہتا ہے (دیوان اول)

اخافت ع جاس طفل لا سمجھ کو کہاں تک بڑھائیے (دیوان اول)

(۱۷) ضائر کے سلسلے میں بھی میر کے ہاں ایسی صورتیں ملتی ہیں جو

بعد کے دور میں متروک ہو گئیں ؛ مثلاً ضمیر واحد غائب ”وہ“ کی

جمع غائب ”وے“ ملتی ہے ۔ یہ صورت دیوان اول سے دیوان

ششم تک یکساں ملتی ہے ۔ مثلاً :

ع . و توف حشر پر ہے سو آئے بھی وے نہیں (دیوان اول)

ع جو شہرہ نامور تھے یا رب کہاں گئے وے (دیوان ششم)

اور دوسری صورتیں یہ ہیں :

- ان نے ج چھوڑا وفا کو ان نے سروت کو کیا ہوا
(دیوان اول)
- ع نہ سیدھی طرح سے ان نے سرا سلام لیا
(دیوان اول)
- الہوں کا ع نام آج گوئی ہاں نہیں لیتا ہے الہوں کا
(دیوان اول)
- تیں (تو) ع تیں آء عشق بازی چوڑی عجب چھٹی
(دیوان اول)
- کن نے ع نہ جانا تبھ سے یہ کن نے کہا تھا (دیوان ششم)
- الہوں میں ع الہوں میں جو کہ ترے عو - جسدہ رہتے ہیں
(دیوان اول)
- انہوں سے ع غار و غس الجھے ہیں ابھی بحث الہوں سے کیا
رکھیں (دیوان چہارم)
- یہ کی جمع ہے ع اری و شرار و شعلہ و پروانہ سب ہیں ہے
(دیوان سوم)
- مجھ بجائے میرے ع ترے نہ آج کے آنے میں صبح کے مجھ پاس
(دیوان اول)
- ع سنتے ہو تک سنو کہ پھر مجھ بعد (دیوان اول)
- تمہیں بجائے ع تلوار مارنا تو تمہیں کھیل ہے دلے
(دیوان اول)
- تمہارے لیے ع بے تاب و توان یوں میں کاپے کو تلف ہوتا
(دیوان اول)
- جو اور سو ع جو جو ظلم کہے پس تم نے سو سو ہم نے
کا استعمال اٹھائے ہیں (دیوان اول)
- ان کے علاوہ ضمیر کے استعمال کی ساری جدید صورتیں بھی ملتی ہیں۔
ہم نے صرف وہ صورتیں دی ہیں جو آج کے دور سے مختلف ہیں۔
- (۱۸) قدیم اردو میں یہ طریقہ عام تھا کہ عربی ، فارسی ، ہندی الفاظ کے
ساتھ ”ہن“ یا ”ہنا“ یا ”ہارا“ کے لاحقے سے اسم فاعل بنا لیتے تھے۔
مثلاً ایک ہنا (وحدت کے لیے) ، دو ہنا (دوئ کے لیے) ، آدمی ہنا
(آدمیت کے لیے)۔ یا ”ہارا“ لگا کر جیسے دیہار (دہنے والا) ،

کھنہار (کھننے والا) ، سن ہار (سننے والا) وغیرہ۔ میر کے دور میں یہ اثرات کم ضرور ہو گئے تھے لیکن عام بول چال کی زبان میں رائج تھے۔ انشاء اللہ خان الشائے لکھا ہے کہ ہر آنے والے ”جائے والا“ کی جگہ ”جائے ہار“ بولتے ہیں۔ یہ لفظ ان کی صحبت سے آئے شہر والے بھی بولتے ہیں۔ ۱۹۰۰ء میر کے ہاں اس کی یہ صورتیں ملتی ہیں :

ع اس کے عیار بن نے میرے تئیں (دیوان اول)
 ع دہلے ہئے سے تن میں سرے جان ہی تویی (دیوان اول)
 ع اک شور ہی رہا ہے دیوان بن میں اپنے (دیوان سوم)
 ع بیٹھ جا چلتے ہار ہم بھی ہیں (دیوان اول)
 (۱۹) یہاں ہم ایسے فعل و مضافات فعل کا ذکر کریں گے جو میر کے ہاں ملتے ہیں اور بعد کے دور میں ترک کر دیے گئے۔ یہ بات توجہ طلب ہے کہ میر کی زبان پر برج بھاشا کا اثر واضح ہے جس کی طرف الشائے بھی ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ ”میر بہ تھی صاحب باوجود لہجہ اکبر آباد و شمولی الفاظ برج و گوالیار در وقت تکلم از سبب تولد در مسخر الخلاء۔“ ۲۰۰۰ء میر کے لہجے میں چولچ اور گھلاوٹ ہے اس میں برج بھاشا کا اثر شامل ہے۔ میر کے اعمال پر بھی یہ اثر واضح ہے۔ چند صورتیں یہ ہیں :

مانی مطلق ع اس کی کاکل کی پہلی کہو تم بوجھے میر

فعل حال ع اس کا منہ دیکھ رہا ہوں سو وہی دیکھوں ہوں (دیوان سوم)
 ع اس لرکس مستانہ کو کر باد کڑھوں ہوں (دیوان سوم)
 ع آگ سی اک دل میں سلگے ہے کبھو بھڑکی تو میر (دیوان اول)
 ع دن جی کے آجھنے سے ہی جھکڑے میں کٹنے ہے (دیوان سوم)
 ع یوں سنا چاہے کہ کھڑا ہے سفر کا عزم جزم (دیوان اول)

- ع انہوں پر لگا ہی بھرے ہے بھارے ساتھ
(دیوان اول)
- فعل حال ع حکمت ہے کچھ جو گردوں پکسان بھرا کرے ہے
استمراری
”کا“ ”کی“ ع سید ہر وہ یارا ہے گا اسام بالکا (دیوان اول)
- ع اس ظلم بیشہ کی یہ رسم قدیم ہے گی
ع زائد ہے
(دیوان اول)
- فعل امر ع یا تو لیگانے ہی رہے ہو جسے یا آفتا
(دیوان اول)
- ع ہمارے ضعف کی حالت سے دل نوی دکھو
(دیوان اول)
- ع لک داد مری اہل محلہ سے چاہو (دیوان اول)
- ع خانہ خراب ہو چو اس دل کی چاہ کا
مضارع
(دیوان اول)
- فعل مستقبل ع دیکھ لیوں گے غیر کو نہ پاس (دیوان اول)
- ع مر ہی جاؤں گے بیت ہجر میں انشاد رہے
(دیوان اول)
- ع دل ڈھانے کو جو گمبہ بنایا تو کیا ہوا
(دیوان اول)
- فعل ماضی شرطی ع کر دے ہے جس کا لاگنے ہی وار ایک دو
(دیوان اول)
- (۲۰) میر نے شرم سے شرمنا اور جاہی سے جاہنا مصادر کی شکلیں بھی
استعمال کی ہیں :

- ع صبح جو ہم بھی جا نکلے تو دیکھ کے گنا شرمائے ہیں
(دیوان دوم)
- ع لک کر کہے سے میرے انگڑائی لے جاہا (دیوان ششم)
- میر کی غزلوں کا مطالعہ ہم کو چکے ہیں۔ میر کو پورے طور مسجدینے
کے لیے ضروری ہے کہ ان کے دوسرے کلام کو بھی دیکھ لیا جائے۔ غزل میں
میر کی ذات رمز و کنایہ اور اشعاروں کی زبان میں چھپ کر آں ہے لیکن

مثنویوں میں ان کی ذات کا انکشاف زیادہ کھل کر ہوا ہے۔ اب تک میر کی ۴۷ مثنویاں سامنے آچکی ہیں جن میں سے ۳۴ مثنویاں کلیاتِ میر مرثیہ عبدالجباری آسی^{۲۱} میں ہیں اور تین مثنویاں — جوان و عروس، در مبارکبادی کنتقدائی ہشن سنگھ ہسر خورد راجہ ناگرمیل اور مور نامہ — ڈاکٹر گیان چند نے دریافت کی ہیں جو کلیاتِ میر (جلد دوم) مطبوعہ الہ آباد میں شامل ہیں۔^{۲۲} میر کی ان تمام مثنویوں کو موضوع کے اعتبار سے چار عنوانات میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :

- (الف) عشقہ : (۱) عوایب و خیال - (۲) شعلہ شوق - (۳) دریائے عشق - (۴) معانی عشق - (۵) جوشِ عشق - (۶) اعجازِ عشق - (۷) حکایتِ عشق - (مثنوی افغان ہسر)^{۲۳} - (۸) مور نامہ - (۹) جوان و عروس -
- (ب) واقعات : (۱) در بیانِ سرخ بازان - (۲) در بیانِ کنتقدائی آصف الدولہ چادر - (۳) در جشنِ ہولی و کنتقدائی - (۴) مثنوی کنتقدائی ہشن سنگھ - (۵) گمی کا بچہ - (۶) موہنی اہل - (۷) مرثیہ خروس - (۸) در بیانِ ہولی^{۲۴} - (۹) تسنگ نامہ - (۱۰) ساق نامہ - (۱۱) جنگ نامہ^{۲۵} - (۱۲) شکار نامہ - (۱۳) شکار نامہ -
- (ج) مدحہ : (۱) در تعریفِ سک و کرہ - (۲) در تعریفِ بڑے^{۲۶} - (۳) در تعریفِ آغا رشید و طوطا -
- (د) ہجوہ : در ہجوِ خانہ خود - (۲) در ہجوِ خانہ خود گم بہ سببِ شدتِ بارانِ خراب شدہ بود - (۳) در مذمتِ برشکال - (۴) در ہجوِ نا اہل - (۵) در ہجوِ شخصے بیچمدان - (۶) تنبیہ الجہال - (۷) ازو نامہ (لجگر نامہ) - (۸) در ہجوِ اگول - (۹) در مذمتِ دنیا - (۱۰) در بیانِ گنہ - (۱۱) ہجوِ عاقل نام ناگھے کہ بہ سگان اُسے تمام داشت - (۱۲) در مذمتِ آئینہ دار -

میر کا کمالِ شاعری بنیادی طور پر صنفِ غزل میں ظاہر ہوا ہے۔ دوسری اصنافِ سخن پر بھی میر کے اسی مزاجِ غزل کی چھاپ ہے، اسی لیے میر کی مثنویاں دوسری اردو مثنویوں سے مزاج میں مختلف ہیں۔ مثنوی ایک ایسی صنف

سخت ہے جس میں دوسری اصناف حسب ضرورت مل جل کر استعمال میں آتی ہیں لیکن میر کی مشنویات پر ان کی اپنی غزل کا گہرا اثر ہے۔ میر کی مشنویات کی یہ کمزوری ہے اور یہی ان کی قوت ہے۔ میر کسی بھی صنف سخن میں طبع آزمائی کر دے ہوں وہ اپنے مزاج کے دائرے سے باہر نہیں جاتے۔ ان کی مشنویوں پر خصوصیت کے ساتھ ان کی عشقیہ مشنویوں پر یہ رنگ بہت گہرا ہے۔ ان کی عشقیہ مشنویوں کا تعداد ۹ ہے۔ ان میں سے تین مشنویوں — خواب و خیال جوہر عشق اور معاملات عشق — میں آپ اپنی زبان کی گہرائی ہے اور باقی چھ مشنویوں میں جنگ اپنی ہے لیکن جنگ اپنی میں بھی، جہاں تک احساس و جذبہ کا تعلق ہے، میر کی شططیت اور ان کے اپنے تجربے کے اثرات واضح طور پر موجود ہیں۔

مثنوی ”خواب و خیال“ میں میر نے اپنی محبوبہ کو ظاہر نہیں کیا ہے لیکن مثنوی کے آخر میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ صورت جو شاعر کو چاہے میں نظر آئی تھی دراصل اسی محبوبہ کی صورت تھی جو اب ”خواب و خیال“ بن گئی ہے۔ یہ گویا ان کی عزیز رشتہ دار تھیں اور ایک ہی گھر کے حصے میں رہتی تھیں۔ یہ قائل نہ صرف اس مثنوی کے مطالعے سے سامنے آتا ہے بلکہ میر نے اپنی غزلوں کے اشعار میں بھی اس طرف اشارے کیے ہیں :

ہم دے ہر چند کہ ہم خالہ ہیں دونوں لیکن

روشن عاشق و معشوق جدا رہتے ہیں

لکھن۔ عساشق و معشوق کے رنگ

جدا رہتے ہیں ہم وہ ایک گھر میں

مثنوی ”خواب و خیال“ میں میر نے بتایا ہے کہ جب مقدر انہیں اکبر آباد سے دلی بھیج لایا تو جذبات پر قابو پانے کی کوشش میں انہیں جنون ہو گیا۔ اس جنون کا ذکر الہوں نے ”ذکر میر“^{۴۴} میں بھی کیا ہے لیکن وہاں الہوں نے اسے خان آرزو کی دشمنی سے ملا دیا ہے جب کہ ”خواب و خیال“ میں ع ”جگر رخصتائے میں رخصت ہوا“ لکھ کر بتایا ہے کہ دراصل جنون کا باعث یہی عشق تھا ع ”بھلے رکھتے رکھتے جنون ہو گیا۔“ ”ذکر میر“ میں ”لز صحبت احتراز“ اور ”مردم از من گریزان“^{۴۵} کے الفاظ سے اس بات کا اظہار کیا ہے کہ خان آرزو اور اہل خانہ نے ان کی طرف کوئی توجہ نہیں کی، لیکن مثنوی کے اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ غلط انداز سے سب گریہ ناک تھے :

یہی فکر جان میرے احباب کو اڑا دیوں سب گھر کے احباب کو

ہونے پاس کوئی تفاوت ہے ہو ۔ سرمایہ گسٹو محبت سے ہو
 کوئی فرط اندوہ سے گریہ ناک گریبان کسو کا سرے ہم سے چاک
 میر کا یہ بیان اس لیے صحیح معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی ان کے دیوانِ اول
 میں موجود ہے اور اس مثنوی کے لکھنے تک میر کے تعلقات غائب آرزو سے
 کشیدہ نہیں ہوئے تھے جس کا ثبوت ”نکات الشعرا“ میں غان آرزو کا ترجمہ اور
 ”استاد و پیر و مرشد بندہ“ کے الفاظ ہیں ۔ مثنوی ”غواب و خیال“ میں میر
 کا اپنا تجربہ پوری شدت کے ساتھ شعر کے سانچے میں ڈھل گیا ہے ۔ اس میں
 عشق کی کیفیت کا اتنا بُر درد بیان ہے کہ اس سطح پر کوئی اور مثنوی اس کو
 نہیں پہنچتی ۔ مثنویوں میں عام طور پر شاعر ایک ڈرامہ نگار کی طرح دوسروں
 کے جذبات و واقعات کی کہانی بیان کرتا ہے لیکن میر نے اپنی عشقیہ مثنویوں میں
 عموماً اور ان تین مثنویوں میں خصوصاً اپنے ذاتی تجربے کو موضوعِ سخن بنا کر
 حقیقی جذبات کا اظہار کیا ہے ۔ اس مثنوی میں میر خود بنیادی کردار کی حیثیت
 سے سامنے آتے ہیں اور ان کے عشق کے سچے جذبات کی پرکھ تصویر سامنے
 آتی ہے جو بڑھتے والے کو بھی اپنے ساتھ جالے جاتی ہے ۔ یہاں بیان میں وہ
 ربط بھی ہے جو طویل نظم کے لیے نئی لحاظ سے ضروری ہے اور احساس و
 جذبہ کی وہ شدت بھی جو شاعرانہ اثر کے لیے بنیادی اہمیت رکھتی ہے ۔ اس
 مثنوی میں کوئی قصہ نہیں ہے لیکن یہ مثنوی آج بھی دلچسپ اور بُر اثر ہے ۔
 یہ مثنوی نہ صرف سوانح میر کے لحاظ سے اہم ہے بلکہ حقیقی احساس و جذبہ
 کے اظہار کے اعتبار سے بھی میر کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے ۔ اس
 مثنوی میں میر کے اس جذبہٴ عشق کا بھرپور اظہار ہوا ہے جو ان کی ساری
 عشقیہ شاعری پر حاوی ہے ۔

مثنوی ”جو شہر عشق“ میں بھی میر نے اپنے ایک عشق کو موضوعِ سخن
 بنایا ہے ۔ اس میں اضطراب کی ایسی شدت اور عشق سے پیدا ہونے والی
 بے قراری کا ایسا اظہار ملتا ہے کہ یہ مثنوی ایک سہجور عاشق کے جذبات کی
 سچی تصویر بن گئی ہے ۔ اس میں گہرے درد ، کھوئی کھوئی سی فضا ، دم
 کھٹنے کی سی کیفیت ، حسرت و ہنس کا عالم ، پائے محبوب میں عاشق کی بے قراری
 اور عشقیہ جذبات کا اظہار ہوا ہے لیکن وہ بھر ، جو میر نے اس مثنوی میں
 استعمال کی ہے ، اس اثر کو مثنوی غواب و خیال کی سطح تک پہنچنے نہیں دیتی ۔
 ”معالم عشق“ میں میر نے اپنے ایک اور عشق کی کہانی سنائی ہے ۔
 مثنوی کے پہلے حصے میں عشق کی تعریف کرتے میر نے پہلے عشق کا ایک مجدد

نصیر پیش کیا ہے اور پھر اس تصور کو عشق کے خالص مادی تصور سے ملا دیا ہے ۔ اس مثنوی میں صلت ”معاملات“ بیان کیے گئے ہیں جن سے اس عشق کا سارا سفر سامنے آ جاتا ہے اور آخری ”معالیے“ میں وصل و محراب محبوب کا مزدہ بھی سنا دیا ہے :

ہو سکا پھر نہ دو طرف سے فیض	بلائے کچھ بڑھ گیا ہمارا ربط
اویں دل خواہ دونوں مل بیٹھے	ایک دہم دے متعلیل بیٹھے
یعنی مقصود دل حصول ہوا	شوق کا سب کہنا قبول ہوا
ہمالہ آئی مرے وہ نہ ہمارہ	واسطے جس کے تھا سب آوارہ
ہماری ، ہم کناری ، ہم دوشی	گہر گہرے دست دی ہم آغوشی

عشق زندگی کی سب سے بڑی سچائی ہے ۔ یہ ایک ایسا ابدی جذبہ ہے جس کا بنیادی رنگ ہمیشہ وہی رہتا ہے جو میر نے اس مثنوی میں پیش کیا ہے ۔ یہ واحد مثنوی ہے جس میں میر کی دماغ ”وصل اس کا خدا نصیب کرے“ قبول ہوئی ہے ۔ لیکن وصل کے بعد میر کی شام آ جاتی ہے اور میر پھر اسی کرب و اضطراب میں ڈوب جاتے ہیں ۔ اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ابتدائے عشق یعنی ع ”دل جگر سے گزر گئی وہ نگاہ“ سے لے کر اتہا ع ”یعنی مقصود دل حصول ہوا“ تک سارا سفر بیان کیا ہے ۔ اس میں وہ چھوٹے چھوٹے معاملات بھی آ گئے ہیں جن سے عشق کی زندگی عبارت ہے ۔ یہ مثنوی عشق کی ایک ایسی کہانی ہے جو ہمیشہ اس طرح دہرائی جاتی رہے گی ۔ اس مثنوی کی لغت میں گہن کے بجائے شگفتگی ہے ، حسرت و اہم کے بجائے لاز و نیاز کی سرخوشی ہے ، حسی کہ وصل کے بعد جدائی میں بھی وہ لگا دینے والی کیفیت نہیں ہے جو میر کی دوسری عشقیہ مثنویوں میں ملتی ہے ۔ تسلسل اور فنی ربط میر کی ساری مثنویوں کی مشترک خصوصیت ہے اور ”معاملات عشق“ میں یہ ربط اتنا گہرا ہے کہ مثنوی کا فنی اثر بڑھ جاتا ہے ۔

ان تین مثنویوں کے علاوہ دوسری عشقیہ مثنویوں میں میر نے اپنے زمانے کے معروف تصویروں کو موضوع ”عشق“ بنایا ہے ۔ ”شعلہ عشق“ اور ”درہائے عشق“ میر کی نمائندہ مثنویاں ہیں ۔ ”شعلہ عشق“ کا اصل نام ”شعلہ شوق“ تھا ۔ فورٹ ولیم کالج کے مطبعہ ”کلیات میر“ میں بھی اس کا نام ”شعلہ شوق“ ہی درج ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بعد میں ”کلیات میر“ مرتب کرنے والوں نے یہ دیکھ کر کہ سب مثنویوں میں عشق کا لفظ استعمال ہوا ہے اس میں ”شوق“ کے بجائے ”عشق“ کر دیا ۔ ”۲۰“ قاضی عبدالودود نے لکھا

ہے کہ ”میر نے جو واقعہ بیان کیا ہے وہ میر شمس الدین فقیر دہلوی کی ایک مثنوی ”شعلہ شوق“ سے قبل نظم ہو چکا تھا۔“ ۳۱۴ فقیر دہلوی کی اس نارس مثنوی میں ، جس کا تاریخی نام ”تصویر محبت“ (۱۵۶/۵۱، ۱۵۷/۵۲ ع) ہے ، پیرو کا نام رام چند ہے ۔ باقی قصہ وہی ہے جو میر کی مثنوی ”شعلہ شوق“ میں ملتا ہے۔ ۳۲۴ میں مثنوی میر کی مثنوی کا مبالغہ ہے ۔ شوق نسوی نے ”ہادگار وطن“ ۳۳۴ میں لکھا ہے کہ عشق کا یہ عجیب و غریب واقعہ ، جو فرضی نہیں اصل ہے ، عظیم آباد میں پیش آیا تھا ۔ لیکن اس میں جو واقعہ لکھا ہے وہ میر کی مثنوی کے قصے سے مختلف ہیں ، صرف شعلے والا حصہ مماثل ہے ۔ شوق نسوی نے اپنی مثنوی ”نور و گداز“ میں عظیم آباد کے اسی واقعے کو نظم کیا ہے جب کہ میر نے اپنی مثنوی کی بنیاد فقیر دہلوی کی مثنوی ”تصویر محبت“ پر رکھی ہے ۔

مثنوی ”شعلہ شوق“ کے شروع میں میر نے ۳۳ اشعار میں عشق کی اہمیت اور اس کے تصور پر روشنی ڈالی ہے ۔ اس کے بعد قصہ شروع ہوتا ہے جس میں بتایا ہے کہ پٹنہ میں ایک خوش الدام لوجوان برہمن رام رہتا تھا جس کے حسن و جمال کی ہر طرف دھوم تھی ۔ اس کا ایک عاشق تھا جو برہمن رام کو ہر دم اپنے ساتھ رکھتا تھا ۔ جب برہمن رام کی شادی ہو گئی تو میان بیوی میں اتنی محبت بڑھی کہ وہ ایک دوسرے کے بغیر ایک لمحہ نہیں رہ سکتے تھے ۔ ایک دن فرصت پا کر جب برہمن رام اپنے عاشق کے پاس آیا تو اس نے بہت رگلا گیا ۔ برہمن رام نے کہا کہ وہ اپنی بیوی کی محبت میں گرفتار ہے جو اس سے اتنی محبت کرتی ہے کہ اگر کوئی بڑی خبر اسے جھوٹوں بھی مٹا دے تو وہ جان دے دے ۔ یہ سن کر عاشق نے کہا کہ شاید تو یہ بات بھول گیا ہے کہ عورتوں کا مکر مشہور ہے :

وفا کس نے آن لافسون میں سے کی موا شوئے کس کا کہ وہ بھر نہ جس
جہاں میں لریب اُن کا مشہور ہے (زبانوں پہ مکر اُن کا مذکور ہے
برہمن رام کی بیوی کی وفا کا امتحان کرنے کے لیے ایک شخص بھیجا گیا جس نے جا کر بتایا کہ برہمن رام نہایت بڑے دریا میں ڈوب کر مر گیا ہے ۔ اس کی بیوی نے یہ خبر سنی ہی آہ سرد کھینچی ، زمین پر گری اور مر گئی ۔ وہ شخص واپس آیا اور برہمن رام کو اس سانپ کی اطلاع دی ۔ بے خود و بے حواس ہو کر برہمن رام بھاگا ہوا گھر آیا اور اس پیکر مردہ کے پاس گر گیا ۔ لیکن اب کہا ہو سکتا تھا ۔ دریا پر لے جا کر اس کا گھیرا کرم کیا ۔ اس کے بعد برہمن رام کی حالت بھی غیر ہو گئی ۔ صبر و ہوش جاتے رہے ۔ بے قراری و اضطراب کے عالم

میں وہ دن رات آہ و زاری کرتا۔ برس رام کی وہی حالت ہو گئی جو میر کی اس وقت ہو گئی تھی جب وہ اکبر آباد سے دل آگر جنون ہو گئے تھے اور جس کا اظہار مثنوی ”غواب و خیال“ کے اس شعر میں کیا تھا :

جگر جو در گردوں سے خون ہو گیا مجھے رکھنے رکھنے جنوب ہو گیا
برس رام کے جنون و اضطراب کو بھی ایک ایسے ہی شعر سے ظاہر کیا ہے :

جگر غم میں یک لخت خون ہو گیا رکا دل کہہ آغسر جنوب ہو گیا

اسی عالم جنون میں وہ ایک دن شام دریا پر گیا۔ جب رات ہو گئی تو وہیں رہ گیا۔ قریب ہی ایک بھیرا رہتا تھا۔ برس رام نے سنا کہ بھیرے کی بیوی گمہ رہی ہے کہ اب تو رات کو دریا میں جال نہیں ڈالتا۔ ہارے ہاں تو اب گھانے کو بھی کچھ نہیں رہا۔ بھیرے نے جواب دیا کہ وہ تو تنگ دستی سے خود تنگ آ گیا ہے لیکن کیا کوسے کئی روز سے شام کو جب دریا میں جال ڈالتا ہے تو ایک ”سعلہ“ تند، بُرا بیچ و تاب“ آہاں سے اترتا ہے۔ کبھی دریا کی طرف آتا ہے اور کبھی جنگل کی طرف جاتا ہے اور ع ”کہے ہے برس رام تو ہے کہاں“۔ اپنی جان کے خوف سے وہ اب دریا پر نہیں جاتا۔ برس رام نے یہ باتیں سنیں تو صبح کو اپنے عاشق کے پاس آیا اور کہا کہ آج رات کو کشتی میں سیر کو چلیں گے۔ عاشق بہت خوش ہوا اور شام ہوتے ہی دریا کی طرف چل دیے۔ راستے میں برس رام نے کہا کہ چان ایک بھیرا رہتا ہے۔ وہ دریا سے واقف ہے۔ رات کا وقت ہے۔ اسے ساتھ لے لیں تو اچھا ہے۔ جب سب کشتی میں بیٹھ کر دریا میں چلے تو برس رام نے بھیرے سے پوچھا کہ وہ ”سعلہ“ سرکش“ کہاں آتا ہے؟ ابھی وہ یہ بات کر ہی رہا تھا کہ وہ سعلہ نمودار ہوا اور لڑپا کر :

پکارا کہہ سارے برس رام تو بحث کا ٹک دیکھ اجے سام تو

برس رام یہ آواز سن کر بے قرار ہو گیا۔ کشتی سے دریا میں اتر ا اور یوں مخاطب ہوا :

کہہ میں ہوں برس رام خانہ خراب سرا دل بھی اس آگ سے ہے کباب

کچھ سعلہ اس کی طرف بڑھا اور کچھ برس رام شعلے کی طرف بڑھا، چان تک کہ دونوں گرم جوشی کے ساتھ ایک دوسرے سے بھل گیر ہو گئے۔ کچھ دیر وہ سعلہ بھڑک کر چلتا رہا۔ پھر ادھر ادھر چلتے لگا۔ پھر ہاں میں آیا جس سے ایک دم روشنی ہو گئی اور غائب ہو گیا۔ جب اہل کشتی کو ہوش آیا تو دیکھا کہ برس رام نہیں ہے۔ اسے دور و نزدیک تلاش کیا مگر بے سود۔

بھیرے نے کہا اس نے برس رام کو شعلے کی طرف جانے دیکھا تھا اور یہ بھی دیکھا تھا کہ وہ اور شعلہ ایک ہو گئے ہیں لیکن پھر معلوم نہیں کیا ہوا۔ اس کے بعد ان انتظار پر مثنوی غم ہو جاتی ہے :

بہت جی جلائے ہیں اس عشق نے بہت گھر لٹائے ہیں اس عشق نے
نسائوں سے اس کے لبالب ہے دہر جلائے ہیں اس تند آتش نے شہر

اس مثنوی میں جو قصہ بیان ہوا ہے وہ ایک مد تک واقعات ہے۔ دو انسانوں کا ایک دوسرے سے اتنی محبت گزرتا کہ وہ ایک دوسرے کے لیے جان دے دیں ، ناممکن بات نہیں ہے۔ یہ قصہ برسوں عوام میں یونہی مشہور رہا ہوگا اور پھر رفتہ رفتہ تصور ہجر سے مضطرب ہوکر اجتماعی تخیل نے اس میں مافوق الفطرت واقعہ شامل کر کے ان دونوں کو ایک بار پھر سلسلہ وصل میں پیوست کر دیا اور حیرت انگیز سرت حاصل کر کے خود کو آسودہ کر لیا۔ مشرق کی داستانوں میں مرنے کے بعد وصل محبوب ایک عام بات ہے۔

اس مثنوی میں نہ صرف جذبات نگاری اثر انگیز ہے بلکہ ہوں محسوس ہوتا ہے کہ خود میر کے جذبات عشق بھی اس مثنوی کے مزاج میں شامل ہیں۔ میر کے ہاں جی صورت ان کی دوسری مشہور مثنوی ”دریائے عشق“ میں ملتی ہے۔

”دریائے عشق“ کے قصبے میں گونئی مافوق الفطرت عنصر شامل نہیں ہے۔ یہ مثنوی اپنے زمانے میں بہت مقبول ہوئی۔ مرزا علی لطف نے میر کی زندگی ہی میں ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ع میں لکھا کہ ”طرز مثنوی کی بھی ان کی بہت خوب ہے ، خصوصاً ”دریائے عشق“ جو ان کی مثنوی ہے ، آگ جہاں کے مرعوب ہے۔“ ۳۴

دریائے عشق میر کی ایک نمائندہ مثنوی ہے۔ اس میں بھی میر نے ابتدا میں تصور عشق پر روشنی ڈالی ہے۔ اشعار گو پڑھ کر یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ یہ ماری کائنات ، دنیا کا مارا نظام عشق کے محور پر گھوم رہا ہے۔ شعلہ شوق میں عشق شادی کے بعد میاں بیوی کے درمیان پیدا ہوتا ہے لیکن دریائے عشق میں ایک عاشق مزاج لالہ رخسار جوان رعنا کا تعارف کرایا جاتا ہے جو خوش صورتوں سے انس رکھتا تھا اور اس وقت گھسی محبوب کے نہ ہونے کی وجہ سے بے صبر و بے قرار تھا۔ ایک دن وہ باغ کی سیر گو گیا تو اچانک اس کی نظر ایک ماہ ہارہ پر پڑی جو غرقے سے محو نظارہ تھی۔ اسے دیکھتے ہی اس کا صبر رخصت ہوا اور جب وہ چلی گئی تو وہ اس کے عشق بلاغز میں بری طرح گرفتار ہو گیا اور پھر دلیا گو چھوڑ کر محبوب کے در پر مرنے کے ارادے سے آ بیٹھا۔ کچھ ہی دن بعد اس کے عشق کا چرچا عام ہونے

لگا۔ بدنامی کے ڈر سے لڑکی والوں نے اس نوجوان کو مار ڈالنے کا منصوبہ بنایا لیکن یہ سوچ کر کہ اس سے تو اور بدنامی ہوگی اسے دیوانہ مشہور کر دیا۔ دیوانے اور ہتھر کا چوٹی دامن کا ساتھ ہے۔ کسی نے اس کے ہتھر مارے اور کوئی تلوار لیے کر اس کے۔ ر ہر آ گیا لیکن وہ تو ہر چیز سے بے نیاز خیال، محبوب میں محو تھا۔ کسی طرح بھی دربار سے نہ لڑا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ ماجرا مشہور ہو گیا اور رسوائیوں کا شور شور و نزدیک پہنچ گیا۔ لڑکی کے گھر والوں نے طے کیا کہ لڑکی کو داہہ کے ساتھ دریا پار عزیزوں کے ہاں بھیج دیا جائے اور جب یہ بلا ٹل جائے تو اسے واپس بلا لیا جائے۔ جب لڑکی بحالے میں بیٹھ کر گھر سے چلی تو یہ عاشق زار بھی ساتھ ہو لیا اور آہ و زاری کے ساتھ اپنے جذبات کا اظہار کرتے لگا۔ جہاں دیدہ داہہ نے جب یہ باتیں سنیں تو اس نے نوجوان کو اپنے پاس بلایا۔ اسے تسلی دی اور کہا کہ اب ہجر کا زمانہ ختم ہو گیا ہے۔ لڑکی بھی ملت دل تنگ ہے۔ تیرے بغیر اس کا یہ راستہ کتنا مشکل ہے۔ باتیں کرتے کرتے جب گشتی دریا کے بیچ پہنچی تو داہہ نے لڑکی کی چوٹی دریا میں پھینک دی اور کہا ”گھسے امسوس کی بات ہے کہ تیرے محبوب کی چوٹی مریج دریا سے ہم آغوش ہو اور تو اسے واپس نہ لائے۔“ داہہ کی یہ بات سن کر نوجوان دریا میں کود گیا اور ڈوب گیا۔ داہہ لڑکی کو دریا پار لے کر چلی گئی۔ ایک ہفتے بعد لڑکی نے کہا کہ اب تو وہ ڈوب چکا ہے۔ سارے ہنگامے اور نساد ختم ہو گئے ہیں، ہمیں واپس چلنا چاہیے۔ داہہ اور لڑکی گشتی میں سوار ہو کر واپس ہوئے تو لڑکی نے کہا ”جب وہ جگہ آئے جہاں وہ نوجوان ڈوبا تھا تو مجھے بتانا تاکہ میں بھی دیکھوں۔“ جب گشتی بیچ دریا کے پہنچی تو داہہ نے کہا کہ وہ ماجرا بیان ہوا تھا۔ یہ سچے ہیں وہ ”کہاں کہاں“ کہہ کر دریا میں گر گئی اور ڈوب گئی۔ تیرا اکوں نے تلاش کیا مگر بتا نہ چلا۔ گھر والوں نے جال ڈولائے تو دیکھا کہ وہ نوجوان اور وہ ہارہ سردہ حالت میں ایک دوسرے سے پیوست جال میں آ گئے ہیں۔ ایک کا ہاتھ ایک کی ہاتھیں پر ہے اور لب ایک دوسرے سے پیوست ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ یہ دونوں ایک نالاب ہیں۔ انہیں الگ کرنے کی کوشش کی گئی مگر بے سود۔ وہ تو ایک دوسرے میں گم ہو چکے تھے۔ مثنوی اس المیہ وصل پر غم ہو جاتی ہے۔ اس مثنوی کا قصہ میر کا طبع زاد نہیں ہے۔ مثنوی ”قضا و قدر“ (۱۱۱۳ھ/۱۰۰۱ء) میں کسی شاعر نے فارسی میں اسے نظم کیا تھا۔ ۳۵ اس بات کا قوی امکان ہے کہ میر کی مثنوی کا ماخذ یہی مثنوی ہے۔ کبریا میر

کے لفظ "راہپور سے معلوم ہوتا ہے کہ میر نے اس قصے کو فارسی نثر ۳۶ میں بھی لکھا تھا۔ مثنوی درہائے عشق اور درہائے عشق (نثر فارسی) کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ پہلے میر نے اسے نثر میں لکھا اور پھر اس کی مدد سے اسے نظم کر دیا۔ ف بعد میں یہ مثنوی الٹی مقبول ہوئی کہ غلام و مدانی مصحفی نے بھی اس قصے کو اپنی مثنوی "بہر المحبت" میں موضوعِ سخن بنایا اور اعتراف کیا کہ :

میر صاحب نے پہلے نظم کیا میں نے بعد اُون کے ریز و ہرز کیا
میر کی اس مثنوی میں جذبہ عشق کا ایسا بھرپور اظہار ہوا ہے کہ شاعری و فن کے لحاظ سے یہ اردو زبان کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے۔

مثنوی عشقیہ (الفان پسر) میں ہیروئن شادی شدہ عورت ہے لیکن الفان پسر اور یہ عورت ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ جب اس کا شوہر مر جاتا ہے اور وہ سنی ہوتی ہے تو عاشق صادق الفان پسر بھی اس کے ہلانے پر آگ میں کود پڑتا ہے لیکن لوگ اسے نکال لیتے ہیں۔ انہی وہ جل ہوئی حالت میں پڑ کے نیچے بیٹھا تھا کہ اس عورت کی روح آتی ہے اور اسے اپنے ساتھ لے جاتی ہے۔ "مور نامہ" میں ایک مور رانی پر عاشق ہو جاتا ہے۔ راجہ کو معلوم ہوتا ہے تو وہ ناراض ہوتا ہے اور مور رانی کے کہنے پر جنگل کی طرف لڑ جاتا ہے۔ راجہ اسے مارنے کے لیے فوج لے کر جاتا ہے لیکن راجہ اور اس کی فوج کے آنے سے پہلے ہی مور کی آنکھ عشق سے سارا جنگل جل کر راکھ ہو جاتا ہے اور تلاش کرنے پر مور کا مردہ جسم راجہ کے ہاتھ آتا ہے۔ رانی اس خبر سے جل کر مر جاتی ہے۔

"اعجاز عشق" میں ایک جوان ایک ترسا لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے اور آہ و زاری سے ایک دلہا کو مر پر اٹھا لیتا ہے۔ اتفاق سے ایک درویش کا اندر سے گزر ہوتا ہے اور وہ اس کی حالت زار پر رحم کھا کر اس کا پیغامِ محبوبہ تک پہنچانے جاتا ہے۔ محبوبہ یہ سن کر صرف اتنا کہتی ہے کہ وہ عاشق جو سر عام آہ زاری کرتے اس کا مر جانا ہی بہتر ہے۔ درویش آ کر یہ بات بتاتا ہے تو نوجوان عاشق شش کھا کر گر جاتا ہے اور مر جاتا ہے۔ درویش واپس جا کر

ن۔ بیسویں صدی کا مشہور انگریزی شاعر ڈبلیو۔ بی۔ یس (W. B. Yeats) چلے اپنے خیالات کو نثر میں لکھتا تھا اور پھر اس نثر کو نظم کا جامہ پہنا دیتا تھا۔ (ج۔ ج)

محبوبہ کو یہ واقعہ سناتا ہے تو وہ بھی جان دے دیتی ہے ۔

مثنوی ”حکایتِ عشق“ میں ایک نوجوان مسافر ایک سرانے میں ٹھہرتا ہے اور بیمار ہو جاتا ہے ۔ اسی اثنا میں ایک برات اس سرانے میں آکر ٹھہرتی ہے ۔ یہ بیمار نوجوان اس لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے جس کی شادی کے لیے یہ برات کسی دوسرے شہر جا رہی تھی ۔ دوسرے دن وہ برات چلی جاتی ہے ۔ نوجوان فراقِ یار میں بے قرار مہینوں گھرے سے باہر نہیں نکلتا ۔ ایک دن گھرے کی صفائی کے لیے ، مہترائی کے گھننے پر وہ اس گھرے میں آ جاتا ہے جہاں اس کی محبوبہ ٹھہری تھی ۔ دیوار پر مہندی نگے ہاتھوں کے نشان دیکھ کر اس کی حالت غیر ہو جاتی ہے اور اسی عالمِ اضطراب میں اس کی روح پرواز کر جاتی ہے ۔ کچھ عرصے بعد وہ لڑکی اپنے خاوند کے ساتھ اسی سرانے میں ٹھہرتی ہے ۔ مہترائی یہ واقعہ اسے سناتی ہے اور لڑکی کے گھننے پر اسے نوجوان کی قبر پر لے جاتی ہے ۔ جیسے وہ وہاں پہنچی ہے ، قبرشق ہو جاتی ہے اور وہ قبر میں چل جاتی ہے ۔ مہترائی وہاں آ کر اس کے شوہر کو خبر کرتی ہے تو وہ پیل داروں کو لے کر قبر کھدواتا ہے ۔ کہا دیکھتا ہے کہ وہ اپنے عاشق کے کلمے سے لگی ہوئی ہے اور سر چکی ہے ۔ انہیں جدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے مگر بے سود ۔

میر کی مثنویوں میں ان کی عشقیہ مثنویوں کی اہمیت اس لیے زیادہ ہے کہ یہاں میر کی شخصیت و سیرت کھل کر سامنے آتی ہے ۔ ان مثنویوں میں میر نے مثنوی کی عام ہیئت کو استعمال نہیں کیا ہے ۔ میر کی مثنویاں ، مولائے ”اعجازِ عشق“ کے ، حمد ، ثناء ، منقبت وغیرہ سے شروع نہیں ہوتیں بلکہ آغاز میں وہ عشق کی تعریف و توصیف میں ہیبت سے اشعار پیش کر کے سننے یا پڑھنے والے کو عشق کی ہمہ گیر صفات ، زندگی و کائنات میں اس کی اہمیت سے روشناس کراتے ہیں ۔ ان ابتدائی اشعار کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کائنات اور اس کا نظام ، انسان اور خدا کے مابین سارے رشتوں کی بنیاد میں عشق کارفرما ہے ۔ میر کے ہاں عشق کا یہ وہاں ہی تصور ہے جیسا اقبال کے ہاں ایک فلسفہٴ حیات بن کر ہمارے زمانے میں مقبول ہوا ہے ع ”عشق کی ابتدا عجب ، عشق کی انتہا عجب“ ۔ اقبال کے ہاں عشق میں یہ طاقت ہے کہ وہ کوہِ سار کو اپنے کالعدموں پر اٹھا سکتا ہے ۔ عشق دہر جبریل بھی ہے اور دلِ مصطفیٰ بھی ، جس کے مضرب و ثار سے لقمہٴ پائے حیات پھولتے ہیں ۔ میر کے ہاں عشق ایک بحرِ بے کنار ہے جو ساری زندگی پر حاوی ہے ۔ ”لعلہٴ فوق“ کے یہ تین شعر سنئے :

محبت ہی اس کا رخسار ہے محبت سے سب کچھ زمانے میں ہے

عزت ہے ہے انتظام جہاں
عزت ہے گردش میں ہے آہاں
اس آتش سے گرمی ہے خورشید میں
یہی ذرے کی جانب نوید میں
”معاملاتِ عشق“ کے یہ شعر دیکھیے :

کچھ حقیقت نہ بوجھ کیا ہے عشق
حق اگر سمجھو تو خدا ہے عشق
عشق ہی عشق ہے نہیں ہے کچھ
عشق بن تم کہو کہیں ہے کچھ
عشق لہا جو رسول ہو آیا
ان نے ہنسار عشق پہنچایا
عشق عالی جناب رکھتا ہے
جبرئیل و گلاب رکھتا ہے

میر کی مثنویوں اور ان کے کرداروں کے طرزِ عمل کو عشق کے اسی تصور کی روشنی میں دیکھنے سے ان کے معنی سمجھ میں آ سکتے ہیں۔ ابتدائی طور پر میر کو قہر سے نہیں بلکہ اس مخصوص تصورِ عشق کو شعر کا جامہ پہنانے سے دلچسپی ہے۔ ان مثنویوں کے سارے کردار بظاہر ناکام عاشق ہیں۔ ویسے بھی مشرق کے نامور عاشق مجنوں، وامی، فرہاد، رانجھا، ہشون وغیرہ سب ناکام عاشق ہیں لیکن جنسِ عشق کے اظہار میں یکتائے روزگار ہیں۔ میر کا عاشق بھی انہی عاشقوں میں سے ایک ہے۔ عشق جس کی منزل اور مقصدِ حیات ہے۔ ”دریائے عشق“ میں عاشق و معشوق دونوں غرق دریا ہو جاتے ہیں۔ پہلے عاشق جان دیتا ہے اور پھر محبوبہ بھی جان دے کر اس سے ہم وصل ہو جاتی ہے۔ ”اعجازِ عشق“ میں بھی پہلے عاشق اور پھر معشوق جان دے دیتے ہیں۔ شعلہ شوق میں دونوں جل کر بھسم ہو جاتے ہیں۔ ”حکایتِ عشق“ میں نوجوان عاشق بھر محبوب میں ڈب ڈب کر مر جاتا ہے اور محبوبہ بھی اس کے ساتھ قبر میں جا سوتی ہے لیکن دراصل وہ مرتے نہیں بلکہ عشق انہیں رشتہ وصل میں پیوست کر دیتا ہے۔ ”دریائے عشق“ میں چپ چال ڈال کر مردے کی تلاش کی جاتی ہے تو عاشق و معشوق دونوں ایک دوسرے میں پیوست ایک ساتھ چال میں نظر آتے ہیں۔ ”شعلہ شوق“ میں شعلہ دونوں کو ایک جازب کر دیتا ہے۔ ”حکایتِ عشق“ میں قبر شق ہوتی ہے اور دونوں ہم آغوش ہو جاتے ہیں۔ یہی وہ خود سیردگی ہے جو عشقِ صادق کی جان ہے۔ یہ وہ تصورِ عشق ہے جو حیات بعدِ ممات پر پورا ایمان رکھتا ہے۔ یہی وہ عشق ہے جو ہمیں حضرت عیسیٰ کی صلیب میں، رسول خدا کے پیغام میں، منصور کے دار پر چڑھنے کے عمل میں، ابن العربی کے فلسفے میں، مولانا روم کی مثنوی میں، سعدی کی شاعری میں اور اقبال کی فکر میں نظر آتا ہے۔ میر کی عشقہ مثنویوں میں یہ تصورِ عشق مادی و روحانی اور مجازی و حقیقی سطح پر مل

گزر ایک وحدت بن گیا ہے۔ اس تصور عشق کی ما بعد الطبیعیات سے واقف ہونے بغیر مولانا روم کی مثنوی، ابن العربی کے تصور عشق اور میر و اقبال کی شاعری کو نہیں سمجھا جا سکتا۔

میر کی مثنویوں کے کردار، جذبات و مزاج کی سطح پر، حد درجہ مماثل ہیں۔ انشراح عشق بھڑکنے کے بعد زندگی اور موت ان کے لیے یکساں ہو جاتی ہے۔ جذبات کی شدت، ہجر و فراق اور خواہش و وصل ان سب میں یکساں ہے۔ ان کرداروں میں عاشق میر کی شخصیت مشترک ہے۔ میر کی غزلوں کا "عاشق" میر کی مثنویوں کا کردار بن کر سامنے آتا ہے۔ یہ مثنویاں میر کی غزلوں کا وضاحتی اظہار ہیں۔ ان مثنویوں کو پڑھ کر ہوں عروس ہوتا ہے کہ یہ ایک مسلسل غزل ہیں اسی لیے ان مثنویوں میں وحدت اثر بہت گہرا ہے۔ ہجر و فراق، درد و کرب، غم و الم کے جو نشاط انگیز رنگ ان مثنویوں میں نظر آتے ہیں یہ وہی رنگ ہیں جن سے میر نے اپنی غزل کے مزاج کو نکھارا ہے۔ غزل میں اختصار ہے، ایجاز و ارتکاز ہے۔ مثنوی میں وضاحت ہے۔

میر کی ان مثنویوں کے کردار شہزادے شہزادیاں نہیں ہیں بلکہ عام انسان ہیں جن میں حد درجہ خود مہر دگی ہے۔ دیو اور پریاں ان کی مدد کو نہیں آئیں بلکہ وہ عشق کے حضور میں اپنی جان ایسے نبھاد کر دیتے ہیں جیسے وہ اس کے لیے چلے سے تیار ہوں۔ جیسا کہ ہم چلے لکھ آئے ہیں میر کا دماغ قائل کا نہیں بلکہ قائل ہو جانے والا کا دماغ ہے اسی لیے اس میں صفائی کے بجائے نرمی ہے۔ مقصد کی آگ اسے منزل کی طرف لے جاتی ہے۔ یہ ذہن غزل کے روایتی انداز میں چھپا چھپا رہتا ہے لیکن مثنویوں میں کھل کر سامنے آتا ہے۔ اسی لیے میر کے ذہن کو سمجھنے کے لیے ان کی عشقیہ مثنویوں کی خاص اہمیت ہے۔ میر نے، غزل کی طرح، مثنوی میں بھی اپنا الگ راستہ نکالا ہے۔ وہ شاہی ہند میں چلے قابل ذکر منفرد مثنوی نگار ہیں۔ ان کی مثنویوں میں تنوع ہے۔ انہوں نے اس صنف کو طرح طرح سے استعمال کیا ہے۔ عشقیہ مثنویوں کے بعد ان کی واقعاتی مثنویاں قابل توجہ ہیں۔

واقعاتی مثنویوں میں، جن کی فہرست ہم اوپر دے آئے ہیں، ساق نامہ، جنگ نامہ، گنبدانی آصف الدولہ، جشن ہولی اور دریائے مرغ ہاڑاں، شکار نامے، سنگ نامہ وغیرہ بھی شامل ہیں اور وہ مثنویاں بھی جن میں اپنے ہاتھ چانوروں کو موضوع سخن بنایا ہے۔ ان میں شکار نامے اور سنگ نامہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ اپنے دونوں شکار ناموں میں، جن میں لواب آصف الدولہ

کے دو ہار شکار پر جانے کو موضوعِ سخن بنایا ہے ، میر نے شکار کے نقشے ، جنگلوں کی تصویریں ، چالوروں کی چلت بھرت اور شکاری گہا گہس کو اس طور پر پیش کیا ہے کہ عشقہ مشنویوں کے بعد یہ ایک بالکل انک رنگ معلوم ہوتا ہے ۔ ان مشنویوں میں وہ زندگی سے لطف لینے اور واقعاتی نظر سے اس کا مطالعہ کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ۔ یہاں ان کے ہاں ایک نشاطیہ رنگ نظر آتا ہے جو میر کے لیے بالکل نیا تجربہ تھا ۔ ان مشنویوں میں آصف الدولہ کی مدح سرائی بھی ہے اور اس بات کا احساس بھی کہ شکار نامے لکھ کر وہ ایسا کام گزر رہے ہیں جس سے ان کا نام زندہ رہے گا ۔ ان شکار ناموں میں زبان سادہ ، بیان چست و شگفتہ اور بحر ایسی رواں ہے کہ یہ مشنویاں ، اپنی قوت سے ، بڑھنے والے کو اپنے ساتھ ہالے جاتی ہیں ۔ میر کی قدرت بیان نے اپنے موضوع کو اس طور پر سمیٹا ہے کہ پہلا شکار نامہ تو جنگل ، شکار اور مختلف مناظر کی ایک زندہ ، سنہ بولتی تصویر بن گیا ہے ۔ یہ شکار نامہ لکھتے ہوئے میر کو احساس تھا کہ وہ فردوسی کے شاہ نامے کا ماکام کر رہے ہیں :

زمانے میں ہے رسم گہننے کی کچھ	امید اس سے ہے لام رہنے کی کچھ
کسو سے ہوئی شاہ نامے کی فکر	کہ محمود کا لوگ کرتے ہیں ذکر
کیا شاہ جہاں نام کہہ کر کلیم	دل شاعران رشک سے ہے دولیم
آصف الدولہ میں نے بھی میر	کہے صید نامے بہت سے تغیر
مگر سام نامی یہ مشہور ہو	گئے ہر بھی لوگوں میں مذکور ہو

اس کے بعد آصف الدولہ کی مدح میں چند شعر آتے ہیں لیکن اچانک ان کے ذہن کی کیفیت بدلنے لگتی ہے اور مدح کرتے کرتے یہ شعر ان کے قلم سے نکل جاتے ہیں :

بہت کچھ گہا ہے ، گرو میر اس	کہہ اللہ بس اور ہستی بسوس
جواہر تو گہا کیا دکھایا گیا	خریدار لہکتا نہ بابا گیا
منازع ہنر ایور کر لے چلو	بہت لکھنؤ میں رہے ، گہر چلو

یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایک وقتی کیفیت تھی جو جلد بدل گئی اور میر اپنے لباس میں واپس آ گئے ۔ اسی لیے دوسرے شکار نامے میں وہ بار بار ”غزل میر نے بھی کہی اور ڈھنگ“ ع ”غزل میر کوئی کہا چاہیے“ ع ”کہیں اور ہی بحر میں یہ غزل“ ع ”غزل بحر کامل میں نہ دار گہہ“ ، گریز کرتے ہیں اور غزلوں پر غزلیں کہتے چلے جاتے ہیں ۔ پہلے شکار نامے میں سات غزلیں ہیں اور دوسرے شکار نامے میں ایک رباعی اور گیارہ غزلیں ہیں ۔ یہ غزلیں شکار نامہ کے مزاج

سے مناسبت نہیں رکھتیں اور لہ اس پر میں ہی جس میں شکار نامہ لکھا جا رہا ہے۔ فارسی مثنویوں میں بھی غزلیں بیچ میں آتی ہیں۔ میر اثر کی مثنوی ”غواب و خیال“ میں بھی بہت سی غزلیں ہیں لیکن سبر کی یہ غزلیں ایک طرح کے رنگ پھول کا اثر قائم کرتی ہیں۔ ان شکار ناموں کی یہ اہمیت ہے کہ ان میں میر ایک نئے رنگ، نئے روپ میں سامنے آئے اور خارجی دلیا کے خوبصورت مناظر اور رنگین تصویریں ایسے پر اثر انداز میں کہہ سکتے ہیں کہ ان کی شاعرانہ صلاحیتوں کا ایک لیا رخ سامنے آتا ہے۔ لیکن یہ مثنویاں میر کی شاعری میں ایک جزیرے کی حیثیت رکھتی ہیں۔

”نستک نامہ“ میں میر نے موسم برسات میں اپنے تکلیف دہ سفر کا بیان مؤثر انداز میں کیا ہے۔ یہ سفر میر نے اپنی کسی محبوبہ کے ساتھ نہیں کیا تھا جیسا کہ عام طور پر کہا جاتا ہے۔ پوری مثنوی میں اس بات کی طرف کوئی اشارہ نہیں ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب میر یکار اور خالد نشیں تھے۔ ممکن ہے تلاش معاش یا کسی ایسے ہی سلسلے میں یہ سفر میر نے اختیار کیا ہو۔ اس مثنوی میں جابجا اس دور کی معاشرت، قصوں، شہروں کے معاشق و معاشی حالات، عام لوگوں کی زندگی اور سفر کے طریقے سامنے آتے ہیں۔ اس سفر کو میر نے ایک ساتھ لکھا ہے۔ برسات کا زمانہ تھا۔ راستے باز سے بھرے ہوئے تھے۔ کچڑ سے راستہ چلتا دشوار تھا اور سفر بیل گاڑی میں تھا۔ راستے میں دریا بھی ہار کر لٹا ہوا جس میں طغیانی آتی ہوئی تھی:

جب کہ کشتی رواں ہوتی وہاں سے جسم گویا کہ تھا، نہ تھی جان سے
وہلا ہسانی کا جب کہ آتا تھا خوف سے جی بھی ڈوبا جاتا تھا
پتا پھرتا تھا غضر گشتی ہاس غوطے کھاتے تھے حضرت الباس
دریا ہار کر کے ایک کوس کا فاصلہ کچڑ کی وجہ سے شام تک طے ہوا اور رات
کو شاہدوا میں قیام کر لیا ہوا۔ چان چند گھر تھے۔ چار دوکانیں اور ایک
چھوٹی سی مسجد تھی۔ ٹھہرنے کے لیے کوئی جگہ نہیں تھی۔ جن ”صاحبوں“
کے ساتھ میر صاحب گئے تھے انہیں بھی ایسا گھر ملا کہ ع ”جس سے بیت العیلا
کو آوے لنگ“۔ ڈھونڈنے ڈھونڈنے ایک سرائے ملی اور جب بھیاری نے ان
سے کھانے کے لیے پوچھا تو میر صاحب نے کہا کہ کھانا تو ”صاحب“
بھجوائیں گے۔ اس پر بھیاری نے کہا:

ہم تو جانا تھا آدمی ہو بڑے چار ہانچ آدمی ہیں ہاس گھوڑے
سو تو لکھے ہو کورے بالہ تم ہو گندا جیسے شاہ عالم تم

شاہ عالم ثانی آکتاب کے ذکر سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی ان کے دور حکومت میں لکھی گئی تھی اور ان کے دور حکومت کو اتنا زمانہ گزر چکا تھا کہ بادشاہ کی کدائی عوام میں ضرب النمل بن گئی تھی۔ میر واجہ لاگوسل کے ساتھ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ء میں دلی آئے اور ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ء میں آصف الدولہ کے ہلاتے پر لکھنؤ گئے۔ شاہ عالم ثانی بھی اس سال دلی آئے۔ اس مثنوی میں شاہ دراز، غازی آباد، بیگم آباد اور میرٹھ کا ذکر آتا ہے جو دلی سے قریب کے علاقے ہیں۔ نسلگ بھی کرنال میں ہے۔ گویا یہ مثنوی دہلی کے زمانہ قیام اور ۱۱۸۵ھ-۱۱۹۶ھ (۱۷۷۲-۱۷۸۱ء) کے درمیان لکھی گئی۔ رات شاہدوہ میں بسر کر کے دوسرے دن غازی آباد پہنچے۔ ”صاحب“ حویلی صاحب اور لوگر چاکر باغ میں ٹھہرے۔ دوسرے دن یہاں سے روانہ ہوئے۔ صاب ایک حادثہ پیش آیا۔ میر کی چھتی ملی ”موہنی“ کہیں کھو گئی۔ ماری ہستی میں اسے تلاش کیا مگر نہ ملی۔ موہنی کو یاد کرتے ہوئے میر انہی دوسری ملی موہنی کو بھی یاد کرتے ہیں جو پہلے ہی سر چکی تھی بلکہ میر نے لکھا ہے کہ ایسی بیگم مزاج ملی کو کھو گزریم بیگم آباد پہنچے۔ وہاں سے میرٹھ اور نسلگ پہنچے جہاں رہنے کو ایک براتی خستہ کوٹھری ملی۔ اس وقت رئیسوں کا حال خراب تھا۔ بے زری کی وجہ سے عارت کو دوبارہ ہوانا دشوار تھا۔ لوگر تنخواہ کی امید میں جی رہے تھے۔ بقال اور بنوں کا قرض رئیسوں پر چڑھا ہوا تھا۔ ابھی فصل تیار بھی نہیں ہوئی کہ رئیس بیشکی قرض لیے کو کھا لیتے ہیں۔ میر نے جب روزانہ ماش کی دال ملنے پر شکایت کی تو نوکروں نے بتایا :

ماش کی دال کا لہہ گویے گلا

گوشت ہاں ہے کبھو گسو کو ملا ؟

اس مثنوی میں جو چکھوں کے نقشے ہیں نے لکھنچے ہیں ان سے یہی تصویر

تہ۔ مثنوی ”موہنی ملی“ میں میر نے بتایا ہے کہ ان کے پاس ایک ملی تھی جس کا نام موہنی تھا۔ بڑے تعویذ گنلوں اور ٹوٹکوں کے بعد اس کے باجج بھی پیدا ہوئے۔ باجج میں سے تین لوگ لیے گئے۔ مٹی اور مانی بیج گئے۔ مٹی بھی ایک صاحب لیے گئے اور صرف مانی رہ گئی۔ مانی نے دو بیج دیے — موہنی اور موہنی — موہنی سر گئی اور موہنی نسلگ کے سفر میں غازی آباد میں کھو گئی۔

سامنے آ جاتی ہے ۔ یہاں بھر ، ہنس ، ٹھیک اور کتنی کثرت سے تھے ۔ چاروں طرف کشتوں کا راج تھا اور ایک نیاست برپا تھی ۔ اسنگ ایک ایجاز سی ہستی تھی جس میں دس بیس گھر گواروں کے تھے اور ایک ٹوٹی بھوٹی مسجد تھی جس میں نہ کوئی خطیب تھا اور نہ اذان ہوتی تھی ۔ ہوا ایسی مرطوب کہ نزلہ زکام سے کوئی نہیں بچ سکتا تھا ۔ کھانسی ایسے الٹھی تھی جیسے گلے میں پھانسی دی جا رہی ہو ۔ یہ سکھوں کی جگہ تھی اور ہر وقت جان کا خطرہ رہتا تھا ۔ اللہ اللہ گھر کے اس ہلا سے رہائی ملی ۔ اس مثنوی کے لہجے میں ایک ایسی تلخی اور طنز ہے جس نے بیان کو دلچسپ اور موثر بنا دیا ہے ۔

میر کی واقعاتی مثنویوں میں ، ان کی عشقیہ مثنویوں کی طرح ، انداز بیان سادہ ہے لیکن اس سادگی میں وہی نہ داری و پرکاری ہے جو اہل غزل اور شاعری کی دوسری اصناف میں ملتی ہے ۔ میر نے عام زبان کو تخلیقی سطح پر استعمال کر کے اس میں نہ صرف ادبیت پیدا کی بلکہ اس کی قوتِ اظہار میں بھی غیر معمولی اضافہ کر دیا ۔ یہ کام اس دور میں اس طور پر کسی دوسرے شاعر نے نہیں کیا ۔ یہ عمل میر کے ہاں ہر صنفِ سخن میں یکساں طور پر تکرار آتا ہے ۔ میر کو چالوروں کا شوق تھا ۔ ان کی مثنویوں سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے بلی ، کتا ، بکری ، بندر کا بچہ اور مرغ ہال رکھے تھے ۔ اسنگ نامہ میں انہوں نے ”سوسنی“ بلی کے کھو جانے پر کتنے ہی اشعار میں اتنے گہرے رنج اور تعلق خاطر کا اظہار کیا ہے ۔ مضمون مثنویوں میں میر نے اپنے بلی ، کتے ، بکری کے عادات و خصائل کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ ”کسی کا بچہ“ اور ”در بیانِ خروس“ بھی اسی ذیل میں آتی ہیں ۔ بچہ و مثنویاں ہیئت کے اعتبار سے تو یقیناً مثنویاں ہیں لیکن موضوع کے اعتبار سے یہ بچہ و مثنویاں ہیں جن کا مطالعہ ہم دو سری بچہ و لفظوں کے ساتھ آئندہ صنعتات میں کریں گے ۔

عام طور پر ایک صاحبِ کمال اپنے فن کے کسی ایک رخ سے پہچانا جاتا ہے ۔ میر غزل کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں ، لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو میر کی مثنویاں غزل سے زیادہ ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہیں ۔ غزل میں میر کی ذات رمز و کنایہ اور استعارات میں چھپ جاتی ہے مگر مثنویوں میں وہ کھل کر سامنے آتی ہے ۔ رومانی شاعروں کی طرح میر کی مخصوص دلچسپی ان کی اپنی ذات ہے اور اس ذات کا جس صنفِ ادب سے تعلق پیدا ہوتا ہے وہ اسے اپنے ذاتی رنگ میں رنگ لیتی ہے ۔ ان کی غزلوں کے برخلاف مثنویوں میں میر کی ذات ، ان کا ماحول ، ان کی دلچسپیاں ، ان کی زندگی کے مختلف جلو ، ان کا

رومن سہن ، ان کی معاشرت ، ان کے تعلقات ، ان کے سفر ، ان کے عشق ، ان کی خوشی و ناراضی وغیرہ زیادہ کھل کر سامنے آتے ہیں ۔ سوانح نگار کے لیے میر کی مثنویوں اور ہجوئیات میں ان کی زندگی کے مطالعے کے لیے بے حد مواد موجود ہے ۔ ان مثنویوں کو خواہ ہم عشقیہ ، مذہبیہ ، واقعاتی اور ہجوئیہ میں تقسیم کر لیں لیکن ان میں خود میر کی ذات سب سے زیادہ اہم ہے ۔ عشقیہ مثنویوں میں حادثہ دہکراں کے ذریعے وہ اپنے ہی عشق کی داستان سناتے ہیں ۔ ان کی مثنویوں کے سب قسمے ماخوذ ہیں لیکن نغمہ دراصل میر کا مسئلہ نہیں ہے ۔ ان قصوں کے ذریعے وہ اپنی ذات ہی کا انکشاف کرتے ہیں ۔ ان میں جو ماثوق الفطرت بالین نظر آتی ہیں دراصل وہ ماثوق الفطرت ان معنی میں نہیں ہیں کہ میر کے زمانے کے لوگ بلکہ آج تک لوگ انہیں صحیح مانتے ہیں ۔ یہ ماثوق الفطرت عنصر اپنے اندر ایک رومانی رمز رکھتا ہے جس کے ایک شاعرانہ معنی ہیں ۔ اس میں وہ حیرت لائی بھی موجود ہے جو رومانیت کی جان ہے ؛ مثلاً ”شعلہ عشق“ میں شعلے کا دریا پر آنا اور آواز دینا ویسی ہی بات ہے جیسی کہ وائسرائے نے ”لوسی گرے“ کے بارے میں بتائی ہے کہ وہ اب تک میدان میں چلتی بھرتی دکھائی دیتی ہے ، یا کنگسلے نے بتایا ہے کہ ”میری“ کے بیڑوں کو ہلکانے کی آواز اب بھی ”لڑے“ کی ریت پر سنائی دیتی ہے ۔ میر کے ہاں محض ماثوق الفطرت بالین نہیں ہیں جو میر حسن کی شعر البیان میں ملتی ہیں بلکہ ان کی نوعیت رومانی حیرت لائی (Romantic Wonder) کی ہے اس لیے میر کی مثنویات دوسری مثنویوں سے مختلف ہیں اور رومانی شاعروں کے لیے یہ آج بھی شعلہ راہ ہیں ۔ ان مثنویوں کی اہمیت قصوں کی وجہ سے نہیں بلکہ رومانی انداز نظر ، واقعاتی لائبر اور اس مخصوص نفا کی وجہ سے ہے جو میر کی مثنویوں کے علاوہ دوسری مثنویوں میں نظر نہیں آتی ۔

ان مثنویوں کا اہم ترین پہلو میر کا خود مطالعہ (Self Study) ہے ۔ عشقیہ مثنویوں میں ان کے ہر عاشق پر جنون سوار ہوتا ہے اور یہ جنون رسوائی کا سبب بنتا ہے ۔ اسی رسوائی کی وجہ سے عاشق و معشوق ایک دوسرے سے جدا ہو جاتے ہیں ۔ یہی سب کچھ میر کے ساتھ ہوا تھا ۔ ان کی مثنویوں کی ہیروئن کا بھی ہر مثنوی میں یہی حال ہے ۔ یہ ہی میر کی محبوبہ کے ساتھ ہوا ہوگا ۔ محبوب کی تعریف میں روایتی الفاظ کی وجہ سے محبوب کے غمغواہی پورے طور پر سامنے نہیں آتے لیکن ان کے پیچھے کوئی حقیقی صورت موجود ہے جس نے ان الفاظ میں اپنی جان ڈالی ہے ۔ میر کے عاشق پاکیزاں ہیں ۔ عشق میں دھجے اور غلطی ہیں ۔

عشق کی سطح پر یہ میر کے مزاج کی توجہ جانی کرتے ہیں۔ ان مثنویوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر اپنے عشق کی نفسیات سے خوب واقف ہیں اور یہ تحلیل اس لیے ”رمزیاتی“ رہ جاتی ہے کہ میر اس کا اظہار مبالغہ آمیز روایتی الفاظ میں کرتے ہیں۔ یہ اظہار کی مجبوری ہے ورنہ ذاتی انکشاف میں میر سب شاعروں سے آگے ہیں۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ اپنی ذات کے گہرے مطالعے کے ساتھ وہ اپنے ماحول اور چیزوں کو بھی اپنی مخصوص نظر سے دیکھ کر انہیں بھی اسی رنگ میں رنگ دیتے ہیں۔ میر اپنی ذات کو پورے طور پر دہانے میں کبھی کامیاب نہیں ہوئے۔ ان کی شاعری کی انفرادیت ان کی اسی نفس کیفیت میں پوشیدہ ہے۔ میر کی مثنویوں کو اگر ان کی غزلوں کے توضیحی حواشی کہا جائے تو زیادہ صحیح ہوگا۔

فنی نقطہ نظر سے اکثر نقادوں کو میر کی مثنویوں میں فن کا فقدان نظر آتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے نزدیک المثنوی نظم کا رنگ غنائی نظم سے زیادہ سادہ اور رواں ہونا چاہیے مگر چونکہ اس میں بنیادی چیز جذبات نہیں بلکہ واقعات ہوتے ہیں۔ میر کے ہاں ہر مثنوی میں گیم و بیش یکساں رنگ ہے جو عشقہ مثنویوں میں اتنا نکھرتا ہے کہ نازک جذبات بڑے لطیف طریقے سے زبان کا جزو بن جاتے ہیں اور مثنوی کی آیات دھبے راگ سے لطیف درد کی ایک ایسی لقبا قائم کرتے ہیں کہ چنانچہ فن کے فقدان کے بجائے فن کے کمال کا اعتراف کرنا پڑتا ہے۔ عشقہ مثنویوں کے چترین حصوں میں یہ انفرادیت بہت نمایاں ہے۔ غزل اور مثنوی وہ دو اصنافِ سخن ہیں جن میں میر اپنے کمال فن کے ساتھ ابھرتے ہیں اور زندہ جاوید ہو جاتے ہیں۔

غزل اور مثنوی کے علاوہ میر نے ہجویت بھی لکھی ہیں جن میں سے بارہ کے نام ہجویہ مثنویوں کے ذیل میں ہم اوپر لکھ آئے ہیں۔ ان میں ”در ہجو خواجہ مراد“ کے علاوہ اگر میر کے ۵ شخصے — ہجو ہلاس رائے، در ہجو لشکر (۲ شخصے)، دو شہر کاٹنا حسب حال خود، ہجو دستخطی فرد — اور شامل کر لیے جائیں تو میر کی ہجویہ نظموں کی تعداد ۱۸ ہو جاتی ہے۔ ان نظموں میں میر نے موسم، دلیا، جھوٹ، اقراء، لشکر، شہر، اپنی ذات اور اپنے گھر کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اٹھارویں صدی کے معاشرے میں ہجو ایک مقبول صنفِ سخن تھی۔ جعفر زبلی کی آواز اس دور میں گونج رہی تھی۔ اس زوال پذیر معاشرے میں عام انسان کا اخلاق انتہائی مناقضانہ ہو گیا تھا۔ اس معاشرے کا فرد کہتا کچھ نہا، مگر تا کچھ نہا۔ اسی لیے ہجو ایک ایسی صنف تھی جس سے اس معاشرے

کے بہروپ کا پردہ فاش کیا۔ کتنا تھا۔ بھو نااتصافیوں، ظلم و جبر، لافانویت اور منافقتوں کے اس دور میں۔ عر کے ہاتھ میں ایک ایسا حربہ نہیں جس سے وہ اپنے منافق حریف کے بچنے اذھلنے کا کام لیتا تھا۔ یہ بھو گوئی کا مثبت پہلو تھا۔ دوسرا مثبت انداز نظر یہ تھا کہ وہ ایسے موضوعات پر بھوئی لکھتا جن سے زمانے کے اصل حالات اور معاشرے کے باطن کی حقیقی تصویر سامنے آ جائے۔ سودا کا شہر آشوب (قصیدہ تضحیک روزگار) یا میر کا غنیمت "در بھو لشکر" اور "در بیان کذب" اسی ذیل میں آئے ہیں۔ ان بھویات سے ایک طرف اس دور کے فوجی نظام کا پردہ چاک ہوتا ہے اور دوسری طرف شاعر اس نظام کی غستہ حالی پر بھی آنسو بہاتا ہے۔ اس قسم کی بھویوں سے جو تصویر ابھرتی ہے وہ اتنی جاندار، شوخ اور سچی ہے کہ معاشرے میں احساسِ زہانت پیدا ہوتا ہے۔ ایک ایسے معاشرے میں جو اندھا اور بہرہ ہو گیا ہو، جس نے دیکھے اور سنتے کا عمل بند کر دیا ہو، جس میں نااتصافیاں، خود غرضیاں اور ذاتی فائدہ فوس مسائل پر حاوی آ گئے ہوں، اسے جھنجھوڑنے، بھتبھوڑنے اور احساس و شعور کی پٹ آنکھوں میں روشنی پیدا کرنے کے لیے اس قسم کی بھویوں سے بہتر طریقہ نہیں ہو سکتا۔ میر کے ہاں اس قسم کی بھویات کم ہیں اور جو ہیں ان میں وہ زور نہیں ہے جو ان بھویات میں ہے جہت میں اپنی ذات اور اپنے ماحول کو بھو کا نشانہ بنایا ہے۔ مثلاً میر نے اپنے گھر کے بارے میں جو بھوی لکھی ہیں وہ ان کی بہترین بھوی ہیں۔ ان دونوں بھویوں سے ایک ایسی واضح تصویر ابھرتی ہے کہ ایک نقاش میر کے مکان اور رہن سہن کی تصویر آج بھی بنا سکتا ہے۔ اپنے گھر کی بھو لکھنے ہوئے میر کو اپنی عظمت کا بھی احساس ہے کہ اس معاشرے کا سب سے بڑا شاعر ایسی غستہ حالی میں زندگی گزار رہا ہے۔ اس کا گھر ایسا ہے جس میں ہر دم دب مرنے کا خیال رہتا ہے۔ ع "گھر کہاں صاف موت ہی کا گھر":

بند رکھتا ہوں در چو گھر میں رہوں

قدر گیا گھر کی جب کہ میں ہی نہ ہوں

اس گھر کی چھت پلٹ گئی اور ان کا بیٹا اس کے نیچے دب گیا۔ یہ دیکھ کر لوگ بھاگ کر آئے اور مٹی کو ہاتھوں سے پٹا کر میر کے لئے کھودیاں سے نکالا:

صوت اس لڑکے کی نظر آئی ہم جو مردے تھے جان س ہائی

قدرت حق دکھائی دی آ کر یعنی لکلا دوست وہ گوسھر

مومبائی کھلائی کچھ ہلیدی فرصت اس کو خدا نے دی چلیدی

اپنے گھر کی دونوں بھویوں میں ان کا مشاہدہ اور تجربہ اثر و تاثیر پیدا کر رہا

ہے۔ اس میں تخیل نہیں ہے بلکہ وہ تلخی و بیزاری ہے جو اس گھر کے چہم میں رہنے سے پیدا ہوئی ہے۔ برسات کے زمانے میں گرتے ہوئے گھر سے جب سارا کتبہ سامان لاد کر چاروں طرف دورے ہوئے پانی میں سے نکلتا ہے تو میر اپنی حالت زار پر اتنے رنجور ہو جاتے ہیں کہ احساسِ ذلت کے ساتھ خود کو بھی گوسنے کاٹنے لگتے ہیں :

انہی سبب گھر سے ہم نے کر انگنی سب کے پانہ میں دے کر
صف کی صف لکلی اس خرابی سے تاکہ چنچر کہیں شتابی سے
میر جی اس طرح سے آئے ہیں جسے گھر کہیں کو چاہے ہیں
اپنی دوسری ہجویات میں میر نے مراد کو غصہ و طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ وہ غصے میں بدزبانی پر بھی اتر آتے ہیں لیکن انہیں اس بات کا احساس ہے کہ ہجو گوئی ان کا شعار نہیں ہے :

میں ہمیشہ سے رہا ہوں با وقار گن دلوں تھا ہجو کا کرنا شعار
گر کہنوں نے کچھ کہا میں چپ رہا ہجو اس کی ہو گئی اس کا کہا
تھا تحمل مجھ کو میں درویش تھا درد مند و عاشق و دل ریش تھا
پر کروں کیا لا علاجی میں ہے اب غصے کے مارے چڑھی ہے مجھ کو تب
(دو ہجو نا اہل)

”دو ہجو نا اہل مسمی بہ زبانی زیرِ عالم“ بقاء اللہ بقا کی ہجو ۴ ہے جو شاہ حاتم کے شاگرد تھے۔ اس میں شاہ حاتم کی طرف بھی اشارہ ہے :

سدعی میرا ہوا یہ ہے ہنر مردۂ صد سال سا ہے نور نور
اسی مفتوی میں میر نے یہ بھی بتایا ہے کہ وہ بیس سال بعد شہر (دلی) میں آئے ہیں :

شہر میں آیا میں بعد از ہست سال کم تھا ہاں سررشتہٴ قال و مقال
لواب چاندو جاوید خاں کے قتل (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) کے بعد میر کچھ عرصہ سے رزگار رہے اور راجہ ناگرمیل سے منسلک ہو کر دلی سے چلے گئے اور ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ع میں جنگِ سکرتال سے واپس ہو کر دلی میں خاندانِ لشیہ ہو گئے ، اس لیے غالب گمان ہے کہ یہ ہجو ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ع کے لگ بھگ لکھی گئی ہوگی۔ ”اجگر نامہ“ میں میر نے خود کو بہت بڑا اڑدیا بتایا ہے اور اس دور کے سارے شاعروں کو کیڑے ، منکوڑے ، چھبکی ، مینڈک ، لومڑی وغیرہ کہا ہے اور دکھایا ہے کہ اڑدیا ایک ہی سانس میں سب کو بڑب کر جاتا ہے :

بھرا ایک دم وا کر کے دعا ہے کہ ہایا اس انبوتہ کو نیم چاہ
 دیر دیگر ان سے لہ کوئی رہا وہی دشت غالی وہی از دہا
 ”در ہجو شخصے ہیج مدان کہ دعوتی“ ہمہ دانی داشت“ میں ایک ایسے شخص
 کی ہجو کی ہے جو یہ دعوتی کرتا ہے کہ اے سب کچھ آتا ہے ۔ اس ہجو میں میر
 نے اس شخص سے مختلف علوم کے بارے میں سوال کیے ہیں اور اس کے منہ سے ان
 کے اوندے ، اُٹنے سیدھے ، بے ٹکے مضحکہ خیز جواب دوائے ہیں ۔ اس دلچسپ
 ہجو میں انداز مزاحیہ و طنزیہ ہے جس سے شخص مذکور کی جہالت اور میر
 کی علمیت کا احساس ہوتا ہے ۔ ”نکات الشعرا“ میں میر نے حاتم کے بارے میں
 لکھا ہے کہ ”مردیست جاہل و مشکن ۳۸۱“ اور میان شہاب الدین ثاقب کے
 بارے میں لکھا ہے کہ ”در ہمہ چیز دست دارد و ہیج نمی داند ۔“ ۳۹۰“ قیاس
 کیا جا سکتا ہے کہ یہ ہجو یا تو حاتم کے بارے میں ہے یا بھر ثاقب کے بارے
 میں ۔ اسی طرح ”ہجو عاقل نام لاکھے کہ بہ سکن اُنسے تمام داشت“ ، میرزا
 بد ریح سودا کی ہجو معلوم ہوتی ہے ۔ سودا کو کتنے پانے کا شوق تھا اور اس
 ہجو میں کتوں کے شوقین کو بدلی ملاست بتایا ہے ۔ ”تذکرۃ ہندی“ میں لکھا ہے
 کہ ”سودا پرورش سکنہ ابرشم ہشم شوق تمام داشت ۔“ ۴۰۰“ میر نے لکھا :

ابھی یہی ہم نے دیکھی نہیں کتوں کی ہوس
 گردن میں اٹھے فالے بھرے روز و شب مرس
 لکڑا ہو جس کے ہاتھ میں یہ اس کا ہار ہے
 جیسے مگر سرائے مگر ہسر سولو ہے
 کتوں کی جستجو میں ہوا روزا ہاٹ کا
 دعویٰ کا کٹا ہے کہ اسہ گھر کا نہ ہاٹ کا

سودا نے یہی اس کا جواب دیا ۔ یہ جوابی ہجو کلیات سودا میں موجود ہے ۔ ۴۱
 سودا و میر کے درمیان یہ معرکہ بڑھ گیا جس میں سودا کے شاگرد بھی شامل
 ہو گئے ۔ میر نے ”در ہجو آئینہ دار“ میں سودا کے شاگرد عنایت اللہ عرف کلثو
 حجام کی ہجو لکھی اور اس میں سودا کو بھی نہیں بخشا :

آج سے مجھ کو نہیں رخ و ملال جب سے لکھے ہال لب سے ہے یہ حال
 موشگافوں کا نہیں ہے نام اب مشعر شعر ہیں حجام سب
 اسے مولے میں نے گتے سے شعور ہے حجامت اس بھی لڑنے کی ضرور
 ہاں نہ سید کچھ ہے نے نالی ہے شرط پر کسو کسو میں داناتی ہے شرط
 سگ کے نیم الدین کی سرداری ہوئی لوح کے ہیشے کی وہ خسواری ہوئی

میر و مرزا میں حکم ہووے خرد
سجھے مرزا میر کو ، مرزا کو میر
بجہ میں مرزا میں تفاوت ہے بہت
جس جگہ میں نے لکھی منہ میں زبان
استریے کانو میں اپنے باندہ کر
چوڑے لائی ہیں سارے ایک ذات
ان میں ہے ہذات جو ہو لیک ذات

میر کی ہجویات کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ۔ وہ ہجوئیں جو میر نے افراد کے بارے میں لکھی ہیں جیسے ہجو راقی خان ، ہجو آئندہ دار ، ہجو ہلاک وائے وغیرہ ۔ وہ ہجوئیں جن میں اپنے حالات اور حالات زمانہ کو ہدفِ سلامت بنا کر خود پر بھی طنز کیا ہے اور ہگڑے ہوئے زمانے پر بھی ۔ جیسے در ہجو خانہ خود ، در ہجو لشکر ، در شہر کاما ، تسک نامہ وغیرہ ۔ وہ ہجوئیں جن میں اقدار ، موسم اور دنیا پر طنز و ہجو کے زیرِ برائے ہیں جیسے در ہجو کتب ، در ہجو برشکال ، در منظرِ دنیا وغیرہ ۔ میر کی ہجوئیات سے ان کی ہر گوئی کا پتا چلتا ہے ۔ ان کی ہجوئیات سے اس دور کی اخلاق ، معاشی ، انتظامی اور فوجی نظام کی تباہی کا اندازہ ہوتا ہے اور اس بے سر و سامانی ، افلاس اور غمستہ حالی کا بھی جس سے میر دلی میں دوچار رہے ۔ سودا اس صنف میں بہت زور دکھاتے ہیں لیکن ان کے ہاں ہیکڑ بن ، کلی کلوج اور نحاشی بھی ساتھ ساتھ چلتے ہیں ۔ میر کے ہاں یہ عنصر بہت کم ہے ۔ وہ ہنس دالت پس کر اور گچکچا کر رہ جاتے ہیں ۔ ہجوئیات میں بھی ان کے مزاج کا دھیا بن قائم رہتا ہے ۔ ان کی ہجوئیات میں نہ نصیحت والا مبالغہ ہے اور نہ زمین آسمان کے نلائے ملانے کا عمل ملتا ہے ۔ وہ طنز بھی کرتے ہیں ، مزاج بھی پیدا کرتے ہیں ، حریف پر حملہ بھی کرتے ہیں لیکن ہوں محسوس ہوتا ہے جیسے جو کچھ وہ کہنا چاہتے ہیں کہہ نہیں پا رہے ہیں ۔ میر کی ہجوئیات بڑھ کر ہوں معلوم ہوتا ہے جیسے انہیں زبردستی اس میدان میں گھسیٹا جا رہا ہے ۔ سودا کے ہاں جو قبیل کی پرواز اور مبالغہ ہے وہ میر کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا ۔ نصیحت سودا کا فن ہے جس میں ان کا کوئی حریف نہیں ہے ۔ میر کا یہ میدان نہیں ہے ۔ جو مزاج کسی کی مدح کے لیے درکار ہے وہی مزاج ہجو میں اپنا رنگ جاسکتا ہے ۔ سودا کی ہجوئیات و نصیحت لسی لیے برزور ہیں ۔ میر کے ہاں ہجوئوں میں متعبدگی کا احساس ہوتا ہے ۔ سودا کے ہاں زور شور اور ہنگامہ آرائی ہے ، اسی لیے سودا کی ہجوئیات زیادہ موثر ہیں ۔ میر نے اپنی ہجوئیات میں جو ہمیں استعمال

کی ہیں وہ بھی اتنی موزوں نہیں ہیں جتنی سودا کی جہیز ہیں۔ میر کی ہجویات پر غزل کا اثر ہے۔ سودا کی ہجویات پر ان کے قصیدے کا اثر ہے۔ ہکڑی اچھالنا سودا کا مزاج ہے۔ میر صرف اپنی ہکڑی منبھالے رہنے کے لیے ہجو لکھتے ہیں۔ میر کی ہجویات میں وہی عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے۔ سودا نے اپنی ہجویات میں قصیدے کا آہنگ اور شوکت و شکوہ کا رنگ چاہا ہے۔ اسی لیے جو سودا و میر کے مزاج کا فرق ہے وہی دونوں کی ہجویات کا فرق ہے۔ اسی نے لکھا ہے کہ ”ہر جگہ معلوم ہوتا ہے کہ طنز کرنے والا ہر سوز دل رکھتا ہے۔ وہ جس آگ سے خود جلا ہے اسی سے دوسروں کو بھی جلاتا چاہتا ہے۔“ اس کے برخلاف سودا ہنکڑ ہیں، یقینی، اسمہز اور طنز و مزاح کے کردار سے اپنے حریف کو بے دم کرتا چاہتے ہیں۔ وہ جعفر زلی کی طرح، حریف کو شکست دینے کے لیے اس کی بیوی اور بیو بیٹوں کو بھی ٹہٹ کو رکھ دیتے ہیں اور سارے اخلاق دانوں کو توڑ کر میدان میں اتارتے ہیں۔ میر عام طور پر اخلاق دانوں کو نہیں کوڑتے اس لیے وہ ہجو میں رُکے رُکے سے نظر آتے ہیں۔ سودا کی ہجویات میں اسی ”بہرپوریت“ ہے، میر کے ہاں ”دہا دہا پن“ ہے۔ لیکن میر کی ہجویات کے لہجے سے آج بھی ہجو کی ایک نئی لے تلاش کی جا سکتی ہے۔ میر نے کم و بیش ہر صنف سخن میں طبع آزمائی کی ہے لیکن جو کمال انہوں نے غزل و سنوئی میں دکھایا وہ کسی اور صنف میں نہ دکھا سکے۔ سودا کے مقابلے میں وہ ایک بڑے ہجو گو نہیں ہیں لیکن ہجو گوئی کی تاریخ میں وہ نہ صرف ایک قابل ذکر شاعر ہیں بلکہ سودا کے بعد وہ اس دور کے دوسرے بڑے ہجو گو ہیں۔

قصیدہ بادشاہوں، نوابوں اور وزیروں کے اس آخری دور میں ایک مقبول صنف سخن اور دربار تک رسائی کا ایک اہم وسیلہ تھا۔ کلیات میر میں سات قصیدے ملتے ہیں اور اگر دیوان میر (المطبعہ حیدر آباد دکن مکتوبہ ۱۹۲۰ء) کا ”قصیدہ در شکایت لفاظی یاران“ بھی شامل کر لیا جائے تو میر کے قصائد کی تعداد آٹھ ہو جاتی ہے۔ ان میں تین قصیدے حضرت علی کی شان میں ہیں۔ ایک قصیدہ امام حسین کی مدح میں، دو آصف الدولہ کی مدح میں اور ایک شاعر وقت شاہ عالم کی مدح میں ہے۔ ان میں سے اس قصیدے کے علاوہ جس کا مطلع یہ ہے :

رات کو مطلق نہ تھی یاں جی کو تاب
آئنا ہوتا نہ تھا آنکھوں سے خواب

باقی سارے قصیدے دیوان میر نسیم حیدر آباد میں شامل ہیں جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ میر نے سات قصیدے لکھنؤ جانے سے پہلے لکھے اور صرف ایک قصیدہ ، جس کا مطلع اوپر درج ہے ، قیام لکھنؤ کی یادگار ہے جو الہوی نے ۱۸۱۶ء/۱۲۸۲ع میں لکھنؤ پہنچ کر آصف الدولہ کے حضور میں پڑھا تھا۔

میر نے منظومات کے مقابلے میں قصائد کم لکھے ہیں۔ ان میں سے چار میں مذہبی عقیدت کا اظہار ہے۔ ایک میں ”الفاقر یاراں“ کو موضوع بنایا ہے اور تین میں آصف الدولہ اور شاہ عالم کی مدح کی ہے۔ ہر صنفِ سخن کے اپنے فنی اصول اور تقاضے ہوتے ہیں۔ قصیدہ چونکہ بزرگانِ دین اور بادشاہ و نوابین کے حضور میں پیش کیا جاتا تھا اس لیے اس میں روانی فنی لوازمات کا اور بھی خیال رکھا جاتا تھا۔ میر کے قصیدوں میں نہ مضامین کی بلند پروازی ہے اور نہ الفاظ کا وہ شکوہ اور بلند آہنگی جو اچھے قصیدے کے لیے ضروری ہے۔ ان میں تنوع ، تسلسل ، تشبیب ، مدح و دعا کی وہ شان بھی نہیں ہے جو نصیری ، سودا یا ذوق کے قصیدوں میں نظر آتی ہے۔ میر کا قصیدہ ایک مکمل وحدت نہیں بنتا بلکہ پڑھنے وقت ایک طرح کی بے دل کا احساس ہوتا ہے۔ نہ ان میں مبالغے کا چاند ہے کہ مدح پر اتر کرے اور نہ موضوعات کا تنوع۔ قصیدوں کی تشبیب میں بھی وہ دہر کی بے لہائی ، فلک کے جور و جفا ، صیاد کی اسیری ، فراق و حسرت و وصل کو موضوع بناتے ہیں۔ مدح بھی وہ جم کر نہیں کر پاتے جیسے شکار نامہ میں آصف الدولہ کی مدح کرتے کرتے بے موقع بہ کتبہ الہتے ہیں :

مناع ہنر بھیر گھر لے چلو بہت لکھنؤ میں رہے گھر چلو
شاہ عالم کی مدح کرتے ہوئے ان کی زبان سے یہ شعر اُگل جاتے ہیں :

دعا ہو گزروب ختم اب یہ قصیدہ

کہاں لک کہوں تو چنیں ہے چنان ہے

تری عمر ہو میر سے طویل اس میں

گرم کا سررشتہ اک تیری باب ہے

میر کے قصائد میں کوئی ایسی انفرادیت نہیں ہے کہ ہم ان کے قصیدوں کو ان کی شاعری کے تعلق سے یا فنی محاسن کے اعتبار سے کوئی بلند درجہ دے سکیں۔ میر کے قصیدوں کی قدر و قیمت یہ ہے کہ الہوی ہمارے ایک عظیم شاعر

ف۔ ”ذکر میر“ میں میر کے الفاظ یہ ہیں ”الحاضر لہدم و قصیدہ گدہ در مدح
گفتہ بودم خواہدم شنیدلہ . . .“ (ص ۱۳۰)۔

نے ، رواج زمانہ کے مطابق ، مذہبی عقیدت کے اظہار یا ہیٹ کی ضرورت کے لیے لکھا ہے ۔ یہ میر کا میدان نہیں ہے ۔ وہ تو قبیلہ عشق سے تعلق رکھتے تھے اور غزل ہی ان کا وظیفہ تھی ۔ یہی صورت ان کے مرثیوں و سلام کے ساتھ ہے ۔ میر نے ۳۴ مرثیے اور ۷ سلام لکھے ہیں ۔ ۳۳ میر کے غم زدہ مزاج سے بہ توقع کی جا سکتی تھی کہ وہ اس صنفِ سخن میں غزل ہی کی طرح کمال کو پہنچیں گے کیونکہ اس صنف کا خاص مقصد جذباتی اثر پیدا کر کے غم و الم کا ایسا عالم طاری کرنا ہے کہ سنتے والا آہ و بکا کرنے لگے ۔ میر کے سارے مرثیوں کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ ان میں وہ اثر الکیزی نہیں ہے جو ہند کے دور میں انیس و دہر کے ہاں ملتی ہے ۔ میر کے دور تک مرثیوں کی ہیئت بھی مقرر نہیں ہوئی تھی ۔ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع ہیں ۔ مفسر مرثیے تین ہیں اور تین مرثیے غزل کی ہیئت میں ہیں ۔ سودا نے مرثیے کے ارتقا میں بنیادی کام یہ کیا کہ اس میں تشبیب کا اضافہ کیا جو آگے چل کر ”چہرہ“ کہلائی ۔ میر کے مرثیوں میں تشبیب بھی نہیں ہوتی ۔ وہ اپنا مرثیہ براہِ راست مدحِ امام سے شروع کر دیتے ہیں اور مدح میں جیسے وہ قصیدے میں کامیاب نہیں ہیں اسی طرح وہ مرثیوں میں بھی کامیاب نہیں ہیں ۔ وہ اپنے عقیدے کا اظہار ضرور کرتے ہیں ۔ ان کے دل میں خلوص کی گرمی بھی ہے مگر مرثیہ چونکہ داخلی شاعری نہیں ہے اس لیے اس میں جس خارجی انداز کی ضرورت ہے میر اس تک نہیں پہنچتے ، حتیٰ کہ ”ہکایت“ یا ”سبکی“ حصوں میں بھی ، جو مرثیوں کی چان ہے اور جس میں مصائب بیان کر کے عقیدت مندوں کو رلایا جاتا ہے ، وہ کامیاب نہیں ہیں ۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ رونے کا عمل اسی وقت پیدا کیا جا سکتا ہے جب ہتدریج جذباتی سطح کو ابھارا جائے اور پھر مصائب کا بیان ایسے موقع پر لایا جائے کہ سنتے والا بے اختیار ہکا کرنے لگے ۔ یہ ایک شعوری خارجی عملی ہے ۔ برخلاف اس کے میر کے لیے اپنی ذات اور اس کے غم زیادہ اہم ہیں ۔ وہ جس خوبی سے اپنے غیر عشق کو متنبہوں میں بیان کرتے ہیں اس طرح وہ دوسروں کے غم کا اظہار نہیں کر سکتے ۔ یہ ان کی بھوری ہے ۔ میر نے اپنے مرثیے مجلسوں کی ضرورت کے لیے لکھے ہیں اور ان میں مخصوص واقعات مثلاً حضرت قاسم کی شادی ، حضرت عابد کی اسیری ، علی اصغر کی پیمائش ، خالدان حسین کی عورتوں کی بے حرمتی وغیرہ کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ موضوعات پر مرثیہ لکھنے کی روایت دکنی مرثیوں سے شروع ہو کر نہال پہنچی اور پھر میر کے مرثیوں سے ہوتی ہوئی میر انیس کے مرثیوں میں اپنے کمال کو پہنچی ۔ اسی طرح

میر نے اپنے مرثیوں میں سہل بخت کا ایسا طرز اختیار کیا ہے جسے میر انیس
نے کمال تک پہنچایا لیکن آج میر کے مرثیوں کی اہمیت محض تاریخی ہے۔ ۴۴
مطالعہ میر کے بعد اب اگلے باب میں ہم اس دور کی ایک اور عہد ساز
شخصیت مرزا محمد رفیع سودا کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱۔ کلشن بے غار : نواب مصطفیٰ خان شیفتہ ، ص ۱۰۰ ، مطبع لونگشور ،
لکھنؤ ، بار دوم ۱۹۱۰ ع۔
- ۲۔ تذکرۃ آرزوہ ڈاکٹر غفار الدین احمد نے مرتب کر کے انجمن ترقی اردو
پاکستان سے ۱۹۷۳ ع میں شائع کرا دیا ہے۔ یہ صرف حرفی تک ہے
اور اس میں بھی صرف قائم چاند پوری کا ادھورا ترجمہ ہے اس لیے شیفتہ
کے اس حوالے کی تصدیق ممکن نہیں ہے۔
- ۳۔ تذکرۃ جمیع الغنائس : سراج الدین علی خان آرزو ، ورق ۹۹ ب ، مخزولہ
نومی عجائب خانہ ، کراچی۔
- ۴۔ جمیع الغنائس میں تقی اوحیدی کے حوالے سے یہ الفاظ ملتے ہیں : ”زبان
ہندی و فارسی و ملیح و مرکب از لسانیہ گہ آن را ریختہ گویند بسیار
مروی ست و در ہمہ اشعار او ہلند و پست بے شمار است۔ اگرچہ ہنسی
الدک پست است اما ہلندی بقایت بلند۔“
- ۵۔ میر نمبر : مرتبہ محمد حسن عسکری ، ص ۲۷۶ ، ماہنامہ حاق ، کراچی
۱۹۵۸ ع۔
- ۶۔ اپلیٹ کے مضامین : ڈاکٹر جمیل چالبی ، ص ۱۹۴ ایجوکیشنل پبلیشنگ
ہاؤس ڈہلی ۱۹۷۸ ع۔
- ۷۔ عمدۃ منتظمہ : نواب اعظم الدولہ سرور ، مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی ،
ص ۵۵۳-۵۵۴ ، ڈہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ ع۔
- ۸۔ ذکر میر : محمد تقی میر ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۵-۶ ، انجمن ترقی اردو ،
اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع۔
- ۹۔ انسان اور آدمی : محمد حسن عسکری ، ص ۲۱۸ ، مکتبہ جدید ، لاہور
۱۹۵۳ ع۔
- ۱۰۔ انسان اور آدمی : محمد حسن عسکری ، ص ۶۹۔

- ۱۱۔ ایلٹ کے مضامین : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۱۸۸ - ۱۸۹ ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۷۸ ع -
- ۱۲۔ دستور الفصاحت : حکیم سید احمد علی خاں پکٹا ، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۲۵ - ہندوستان پریس وامپور ۱۹۴۳ ع -
- ۱۳۔ ایلٹ کے مضامین : ڈاکٹر جمیل جالبی ، مقدمہ ص ۲۹ - رائٹرز بک کلب ، کراچی ۱۹۷۱ ع -
- ۱۴۔ لقت میر : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۳۰۸ ، آئینہ ادب ، لاہور ۱۹۵۸ ع -
- ۱۵۔ سزامیر : (حصہ اول) اثر لکھنوی ، ص ۶۶ ، کتابی دنیا لمیٹڈ ، دہلی ۱۹۳۷ ع -
- ۱۶۔ اوسط سے ایلٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۲۳۱ ، ایٹنل بک فاولڈیشن ، کراچی ۱۹۷۵ ع -
- ۱۷۔ دریائے لطافت : الشاء اللہ خاں انشا ، مرتبہ عبدالحق ، ترجمہ برجیون دناثریہ کینی ، ص ۲۶ ، الجین ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ ع -
- ۱۸۔ تقلید اور تخریب : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۲۸۲ - ۲۸۳ ، مشتاقی بک ڈپو کراچی ۱۹۶۷ ع -
- ۱۹۔ دریائے لطافت : ص ۲۶ -
- ۲۰۔ دریائے لطافت : (فارسی) ، ص ۴۴ ، سلسلہ "الجین ترقی اردو" ، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۱۶ ع -
- ۲۱۔ کلیات میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، لوکچور لکھنؤ ۱۹۴۱ ع -
- ۲۲۔ کلیات میر : جلد اول و جلد دوم ، مطبوعہ رام لرائن لال بینی مادھو ، الہ آباد ۱۹۷۲ ع - اس ایڈیشن میں دو قطعے درج ہوئے خواجہ سرا اور در تعریف اسب بھی غلطی سے مثنوی کے ذیل میں شامل کر دیے گئے ہیں - ان دو قطعوں کے علاوہ ایک مثنوی بھی شامل ہے لیکن یہ کسی مثنوی کا ایک حصہ معلوم ہوتی ہے -
- ۲۳۔ ۲۴۔ ۲۵۔ ۲۶۔ یہ مثنویاں "مثنویات میر بخط میر" مرتبہ ڈاکٹر رام بابو مکسیتہ ، مطبوعہ دھرمی مل دھرم داس دہلی ۱۹۵۶ ع میں بھی شامل ہیں -
- ۲۷۔ ذکر میر : پد تھی میر ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۶۴ - ۶۵ ، الجین ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ ع -
- ۲۸۔ ایضاً .

- ۱۹۔ مثنوی شعلہ شوق : از ص ۸۸۵ تا ۸۹۶ ، کلیات میر ، مطبوعہ کالج اوف فورٹ ولیم ، ہندوستانی پریس کلکتہ ۱۸۱۱ع ۔
- ۲۰۔ ”میر کے دیوان کے قدیم ترین قلمی نسخے (نسخہ حیدر آباد دکن) میں اس کا ”نام شعلہ شوق“ ہی ہے ۔۔۔ رام پور کے نسخہ کلیات میر میں بھی یہی نام درج ہے ۔ اردو مثنوی شالی ہند میں : ڈاکٹر گیان چند ، ص ۲۲۲ ، الجین ترقی اردو ہند ، علی گڑھ ۱۹۶۹ع ۔
- ۳۱۔ معاصر ہند ، شمارہ ۱۵ ، ص ۳۸ ، نومبر ۱۹۵۹ع ۔
- ۳۲۔ عیارستان : قاضی عبدالودود ، ص ۱۸۳ ، ہند ۱۹۵۷ع ۔
- ۳۳۔ میر تقی میر : حیات اور شاعری ، خواجہ احمد فاروق ، ص ۳۳۰ - ۳۳۱ ، الجین ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۵۳ع ۔
- ۳۴۔ گلشن ہند : مرزا علی نقی ، ص ۲۱۰ ، دارالاشاعت پنجاب ، لاہور ۱۹۰۶ع ۔
- ۳۵۔ علی نقوی : ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان ، ص ۱۳۹ - ۱۶۸ ، اعلیٰ کتب خانہ ، کراچی ۱۹۵۷ع ۔
- ۳۶۔ دلی کالج میگزین : (میر مجبر) مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۳۷۵ - ۳۷۹ - دلی ۱۹۶۲ع ۔
- ۳۷۔ عیارستان : قاضی عبدالودود ، ص ۱۳۳ ، ہند ۱۹۵۷ع ۔ کلیات میر نسخہ رامپور میں بھی ”مثنوی در ہجو ہند“ کے الفاظ ملتے ہیں ۔ مقدمہ دیوان میر : مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیلوی ، ص ۹۹ ، سری انگر ۱۹۷۳ع ۔
- ۳۸۔ نکات الشعرا : ص ۷۹ - ۳۹۰ ایضاً : ص ۹۳ ۔
- ۳۹۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۲۶ ، الجین ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ع ۔
- ۴۰۔ کلیات سودا : (جلد دوم) ص ۵۳ ، لوکشنور لکھنؤ ۱۹۳۲ع ۔
- ۴۱۔ کلیات میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، مقدمہ ص ۵۱ ، لوکشنور پریس لکھنؤ ۱۹۳۱ع ۔
- ۴۲۔ کلیات میر : (جلد دوم) ص ۲۵۹ تا ۳۷۷ ، رام ترانی لال بینی مادھو ، الہ آباد ۱۹۷۲ع اور ”مرانی میر“ مرتبہ سید مسیح الزمان ، الجین عارفہ اردو لکھنؤ ۱۹۵۱ع ۔

۴۴۔ کلیاتِ میر کے مختلف نسخوں کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ میر کے یہ مرثیے ، جو کلیاتِ میر میں شامل ہیں ، سب کے سب میر کے نہیں ہیں ۔ ان مرثیوں کو میر سے منسوب کرنے سے پہلے یقیناً تحقیق کی ضرورت تھی اور ہے ۔ (ج - ج)

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۵۷ "ہزار عزیزان تلاشِ تتبع زبانِ او کردند لیکن بہ آن نہ رسیدند ۔"
- ص ۵۸ "اے پسرِ عشقِ بوروز ۔ عشقِ است کہ دریں کارخانہِ متصرف
 است ۔ اگر عشقِ بھی بود نظمِ کل صورتِ بھی بست ۔ بے عشق
 زندگیِ وہال است ۔ دلِ باغِ عشقِ بودنِ کمال است ۔ عشقِ بسازد ،
 عشقِ بسوزد ۔ در عالمِ برچہ بست ظہورِ عشقِ است ۔"



مرزا محمد رفیع سودا

مرزا محمد رفیع سودا^۱ (۱۱۱۸ھ - ۴ رجب ۱۱۹۵ھ/ ۱۷۰۶ء - ۲۷ جون ۱۷۸۱ء) میر کے بڑے معاصر اور اردو زبان کے ان شعرا میں سے ایک ہیں جن کا لام اردو شاعری کے ساتھ ہمیشہ زندہ رہے گا۔ ان کے والد مرزا محمد شفیع دہلی میں آباد تھے اور تجارت کرتے تھے۔^۲ سودا دہلی میں پیدا ہوئے۔^۳ والد کی وفات کے بعد جو ترکہ سلا اسے تھوڑے سے عرصے میں کھا پی کر برابر کر دیا^۴ اور ملازمت اختیار کر لی۔ میر نے ”لوگوں پریشہ“^۵ اور قائم نے ”مصاحب پریشہ“^۶ لکھا ہے۔ گردیزی نے ”سیاہی پریشہ“ لکھا ہے جس کی تصدیق سودا کے ایک قصیدے کے ان اشعار سے بھی ہوتی ہے :

گھسی جاتی نہیں وہ مجھ سے جو اس ظالم نے
جس طرح کی مرے اوقات میں ڈالی ہل چل
لا بلہایا مجھے گھر بار چھڑا لشکر سب
ہمال بے چسب تلسے اپنے بغیر از ہر تل

اس زمانے میں مغلوں کا لوجی نظام درہم درہم ہو چکا تھا اور اس پریشی کی حالت اتنی خراب تھی کہ لوگ ذریعہ^۷ معاش کے لیے اسے اختیار نہیں کرتے تھے۔ ”غفس شہر آشوب“ میں بھی سودا نے اس پریشی کو ترک کرنے کی وجہ میں بتائی ہے کہ ع ”زمانہ دیکھ کے ہتھیار ہم نے ڈالے کھولے“۔ اس سے یہ بات سامنے آتی کہ ابتدا میں سودا سیاہی پریشہ رہے اور پھر اسے ترک کر کے ملازمت و مصاحبت کا پریشہ اختیار کر لیا۔ سودا کے بچپن، ان کے خاندان، ان کی تعلیم و تربیت کے بارے میں معلومات محدود ہیں۔ شاہ کمال نے ”مجمع الانتخاب“ میں لکھا ہے کہ سودا کی والدہ نعمت خاں کی بیٹی تھیں۔^۸ سعادت خاں ناصر نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”مادر گرامی ان کی دختر خجستہ اختر خاندانی نعمت خاں عالی میں سے ہے۔“^۹ قاضی عبد الودود نے عنایت خاں راسخ خاں خاں لطف اللہ خاں

صادق (جو سودا کا ہم عصر اور اسرائیل دہلی سے تھا) کے ایک قلمی رسالے ”ذکر سفیان ہندوستان بہشت نشان“ کا ذکر کیا ہے جس میں سودا کو مرشد قلی خان کا نواسہ لکھا ہے۔ ۱۰ لیکن ان دونوں باتوں کی کمی اور ذریعے سے تصدیق نہیں ہوتی۔ میر، گردیزی اور قائم کے تذکرے اس سلسلے میں خاموش ہیں۔ ایک ایسے معاشرے میں، جہاں خون کا رشتہ بڑی اہمیت رکھتا تھا، نعمت خان عالی یا مرشد قلی خان کا نواسہ ہونا کوئی ایسی غیر اہم بات نہیں تھی جس کا ذکر سودا کے معاصر تذکرہ نگار نہ کرتے۔ سودا کے اس شعر سے بھی نعمت خان سے قرابت داری کی تردید ہوتی ہے :

کم ہے ناصر علی سے نعمت خان اس سے مرغوب تر ہے اس کا خیال ۱۱
سودا کی اولاد میں صرف ایک بیٹے مرزا غلام حیدر مجذوب کا ذکر آتا ہے۔ قائم نے لکھا ہے کہ ”نور بصیر بیان غلام حیدر ہمارے حضرت مرزا صاحب کے خلف الرشید ہیں۔ ۱۲“ میر حسن نے ”خلف استاد استادان مرزا ہد رنج سودا“ کے الفاظ میں ذکر کر کے انھیں خاموش ہند، کم گو، دیر آشنا لکھا ہے۔ ۱۳ مصحفی نے ”پسر خواندہ مرزا رفیع“ لکھا ہے اور لکھنؤ میں ان سے انہی ملاقات کا ذکر کیا ہے۔ ۱۴ قدرت اللہ قاسم نے ”سرآمد شعرائے فصاحت مرزا ہد رنج سودا کے متنبی“ ۱۵ لکھا ہے۔ مجذوب نے دو دیوان میر کے جواب میں لکھے تھے ۱۶ اور ایک شعر ۱۷ میں میر کو لنگار گھر خلیفہ سودا ہونے پر اٹھارہ انتخاب بھی گھسا تھا :

اے میر سچھو مت مجذوب کو آوروں سا

ہے وہ خلیفہ سودا اور اولر ہنر بھی ہے

ان شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سودا کے کوئی اولاد نویں نہیں تھی اور انھوں نے غلام حیدر مجذوب کو گود لے کر بیٹے کی طرح پرورش کیا تھا۔

سودا کا سالر پیدائش بھی ایک بحث طلب مسئلہ ہے۔ ہد حسین آزاد نے

سودا کا سالر پیدائش ۱۱۲۵ء دیا ہے ۱۸ اور ان کا ماخذ ”خوش معرکہ“ زبیا“

ہے جس میں لکھا ہے کہ ایک فقیر روشن ضمیر نے فرمایا تھا کہ ”حیات و عمر

تخلص کے ہم عدد ہوگی“۔ ۱۹ لفظ سودا کے عدد ۱۷ ہوتے ہیں۔ سودا کی وفات

۱۱۹۵ء میں ہوئی۔ اگر ۱۱۹۵ء میں سے ۱۷ نکال دیے جائیں تو ۱۱۲۸ ہوتے ہیں

جس میں ۱۱۹۵ کے سال کا ایک جمع کرنے سے سالر ولادت ۱۱۲۵ء ہوتا ہے۔

شیخ چاند نے سالر ولادت ۱۱۰۶ء دیا ہے۔ ۲۰ جو اس لیے غلط ہے کہ انھیں

”مغز نکات“ کی اس عبارت کو سمجھنے میں، جو ابو طالب کے ذہل میں دی

ہے ۲۱، تسلیم ہوا ہے۔ سودا بہادر شاہ اول کے لشکر میں نہیں، بلکہ ان کے چچا، جیسا کہ قائم کے الفاظ ”عم بزرگواری رفیع صاحب“ سے واضح ہوتا ہے، شامل تھے اور ابوطالب جب اپنی جاگیر کے کسی کالم سے شاہجہان آباد آئے تھے تو ”سابقہ آشنائی“ کے باعث ان کے چچا کے پاس ٹھہرے تھے۔ محمود شیرانی نے سال ولادت ۱۱۱۸ھ و ۱۱۱۳ھ کے درمیان بتایا ہے ۲۲۔ فانی رامپوری نے بھی یہی سال دیے ہیں ۲۳۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ سودا ۱۱۱۵ھ و ۱۱۱۸ھ کے مابین پیدا ہوئے ۲۴۔ ایک اور مضمون میں لکھا ہے کہ ”سودا ۱۱۱۸ھ کے لگ بھگ پیدا ہوئے۔ ۲۵ ایک اور مضمون میں سودا کا سال پیدائش ۱۱۲۸ھ لکھا ہے۔ ۲۶ ڈاکٹر خلیق الہم نے ۱۱۱۵ھ - ۱۱۱۸ھ لکھ کر ۱۱۱۸ھ کو تسلیم کیا ہے۔ ۲۷ رشید حسن خاں نے لکھا ہے کہ ”بارہویں صدی کے دوسرے یا تیسرے عشرے میں ان کی ولادت ہوئی۔ ۲۸“ شفق ستین کے اس بیان میں سودا کا سال ولادت متعین کرنا دشوار ضرور ہو جاتا ہے لیکن بعض سواہد ایسے ہیں جن کی روشنی میں راستہ نظر آنے لگتا ہے۔

میر حسن نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”قبر اکثر ان بزرگواری خدمت میں حاضر ہوتا ہے۔ مجھ پر بہت مہربانی فرماتے ہیں۔“ اور بتایا ہے کہ ”ان کی عمر ستر سال کی ہوگی۔“ ۲۹ میر حسن نے یہ تذکرہ ۱۱۸۳ھ/۱۷۷۰ع میں شروع کیا۔ ۳۰ یہاں سوال یہ سامنے آتا ہے کہ میر حسن نے سودا کا حال کب لکھا؟ میر حسن فیض آباد میں رہتے تھے جو اس وقت نواب شجاع الدولہ (م ۳۰ ذی قعد ۱۱۸۸ھ/۲۹ جنوری ۱۷۷۵ع) کا دارالحکومت تھا۔ اس لیے ظاہر ہے کہ سودا کی خدمت میں ”اکثر“ حاضر ہونے کا سلسلہ بھی فیض آباد میں قائم تھا۔ سودا شجاع الدولہ کے دورحکومت میں فرخ آباد سے، جہاں وہ مہربان خان ولد کے متوسل تھے، فیض آباد آئے۔ لچھی لرائیں شہیق نے ایک خط کا ذکر کیا ہے جو سودا نے فرخ آباد سے دکن بھیجا تھا۔ شہیق کے الفاظ یہ ہیں۔ ”اس تذکرے کے لکھنے کے بعد ایک خط غرہ ربیع الآخر ۱۱۸۳ھ کو اولاد بہ خان دکا بنگراسی کے نام فرخ آباد سے دکن بھیجا۔“ ۳۱ اس خط سے معلوم ہوا کہ سودا ربیع الآخر ۱۱۸۳ھ/اگست ۱۷۶۹ع تک فرخ آباد میں تھے۔ سودا نے ایک مثنوی ”نور تعریف دیوان و اشعار مہربان خان ولد“ لکھی ہے جس میں ”دیوان ولد“ کی تعریف کے ساتھ یہ بھی لکھا ہے کہ سوز ما انسان بہر نیوی ملے گا۔ اس کو ہر طرح غنیمت چاہیے اور یہ بھی مشورہ دیا:

کہے ہیں رام ہوں کسی کے ساتھ پنچھی بھڑکے ہوئے نہ آویں ہاتھ

آخری دو شعر یہ ہیں :

گر چکا میں دعا یہ خیر کلام چو نچے رخصت کا میرے بھوکو سلام
حشر تک زیر سایہ نواب رہو چوں آفتاب عالم تاب

ان اشعار میں سلام رخصت بھی ہے اور مہربان خاں زندہ کے لیے زیر سایہ نواب (احمد خاں ہنگشی) رہنے کی دعا بھی کی ہے۔ آخری شعر سے واضح ہے کہ نواب احمد خاں ہنگشی (م شعبان ۱۱۸۵ھ/ نومبر ۱۷۷۱ع) اس وقت زندہ تھے۔ اس سے اس بات کا پتا چلا کہ سودا نواب احمد خاں ہنگشی کی زندگی ہی میں فرخ آباد سے فیض آباد آ گئے تھے۔ جیسا کہ شلیں کے محولہ بالا خط کے حوالے سے معلوم ہوا، ربیع الآخر ۱۱۸۳ھ/ اگست ۱۷۶۹ع میں سودا فرخ آباد میں تھے۔ ۱۱۸۵ھ/ ۱۷۷۱ع میں سودا کے فیض آباد میں ہونے کا پتا ایک اور ذریعے سے چلتا ہے۔ مصحفی نے تذکرۂ ہندی^{۳۴} میں نواب محمد ہار خاں امیر کے ذہل میں لکھا ہے کہ حکیم کبیر سنہلی کی ترغیب پر نواب موسوف کو بھی شاعری سے دلچسپی پیدا ہو گئی۔ انہوں نے میر سوز اور میرزا رفیع سودا کو خط لکھے لیکن وہ نہ آ سکے۔ آخر کار قائم چاند پوری نے، جو اس وقت ہسولی میں تھے، ٹالہ آکر شرفی ملازمت حاصل کیا۔ وہاں خود مصحفی بھی حاضران مجلس میں تھے۔ لیکن جب شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر مرہٹوں نے سکرтал میں ضابطہ خاں پر چڑھائی کی اور ضابطہ خاں شکست کھا کر بھاگ گیا تو مرہٹوں نے ٹالہ اور روہیل کھنڈ کے دوسرے علاقوں کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ نواب محمد ہار خاں امیر کی یہ محفل بھی برہم ہو گئی۔ مصحفی بھی یہاں سے لکھنؤ چلے آئے۔ مصحفی کے الفاظ یہ ہیں ”تغیر اس حادثہ“ چانکہ میں لکھنؤ پہنچ گیا تھا اور ایک سال کے بعد شاہجہان آباد گیا۔“ ۲۳ سکرтал میں یہ جنگ ۱۹ ذی قعد ۱۱۸۵ھ/ ۲۳ فروری ۱۷۷۲ع کو ہوئی۔ ذی قعد ہجری سال کا گیارہواں مہینہ ہے۔ گویا مصحفی ۱۱۸۵ھ کے آخر میں ٹالہ سے نکلے اور اودھ پہنچے اور ایک سال بعد دہلی آ گئے۔ اسی زمانے میں ان کی ملاقات سودا سے ہوئی۔ مصحفی کے الفاظ یہ ہیں :

”تغیر، نواب شجاع الدولہ چادر کے عہد میں ایک روز شرف دیدار کے لیے اس بزرگ (سودا) کی خدمت میں حاضر ہوا تھا۔“^{۳۴}

اس سے اس بات کا ثبوت سلا گم ۱۱۸۵ھ/ ۱۷۷۱ع میں سودا فیض آباد میں تھے۔ فائق رامپوری کا خیال ہے کہ ”سودا کا قیام فرخ آباد میں ۱۱۸۳ھ تک رہا اور غالباً اس نے آغاز ۱۱۸۵ھ میں سفر فیض آباد کیا۔“ ۳۵ اس وقت سودا

نواب شجاع الدولہ کی سرکار میں ”بہ وسیلہ“ فن شاعری“ ۳۶ سرگراز تھے۔ اب سودا کے طرح آباد چھوڑنے اور بعض آباد آنے کے زمانے کے تعین کے بعد ہم اس سوال کی طرف واپس آتے ہیں کہ میر حسن نے اپنے تذکرے میں سودا کی عمر ۷۰ سال گنبتی ؟ ۱۱۸۸ھ/۷۱ - ۱۷۷۰ع میں میر حسن نے اپنے تذکرے پر کام شروع کیا۔ ۲۷ پہلے انہوں نے ان شعرا کے حالات لکھے ۲۸ جو گزر چکے تھے یا جو اودھ میں نہیں تھے، جیسے مرزا مظہر جان جاناں ۳۹، لیکن ان شعرا کے حالات جو زندہ تھے اور اودھ میں موجود تھے ۱۱۸۸ھ میں نہیں بلکہ بعد میں لکھے جن میں سودا بھی شامل تھے۔ میر حسن نے سودا کے حالات میں ”اکثر“ حاضر خدمت ہونے کا ذکر کیا ہے جس سے معلوم ہوا کہ ملاقات کا یہ سلسلہ مسلسل رہا اور سودا کے حالات انہوں نے خود سودا سے پوچھ کر درج کیے۔ میر حسن کے تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ھ/۷۵ - ۱۷۷۳ع میں مکمل ہوا۔ ۴۰ اس کے بعد انہوں نے اس پر نظر ثانی کی اور اضافے کیے۔ ۱۱۸۸ھ تک اس میں شعرا کی تعداد ۱۹۵ تھی۔ ۴۱ ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع میں یہ تعداد بڑھ کر ۳۰۶ ہو گئی۔ ۴۲ ۱۱۸۸ھ کے نسخے میں سودا کی عمر درج نہیں ہے لیکن نظر ثانی و اضافہ شدہ نسخے میں سودا کی عمر ۷۰ سال لکھی ہے۔ گویا ۱۱۸۸ھ میں جب میر حسن نے اپنے تذکرے پر نظر ثانی شروع کی تو سودا کے حالات میں ”سن شریف بہ ہشتاد رسیدہ باشد“ کے الفاظ کا اضافہ کیا اور سودا سے غزل پر اصلاح لینے کی بات نکال دی۔ اس سے یہ بات واضح ہوئی کہ ۱۱۸۸ھ میں سودا کی عمر ۷۰ سال تھی۔ اب اگر ۱۱۸۸ھ میں سے ۷۰ نکال دیے جائیں تو سودا کا سال ولادت ۱۱۱۸ھ بنتا ہے۔ اس کی تصدیق ایک اور ذریعے سے بھی ہوتی ہے۔ قاضی عبدالودود نے نقش علی کے تذکرے ”باغ معانی“ (۱۱۷۵ھ/۶۱ - ۱۷۶۰ع) کے حوالے سے لکھا ہے کہ اس وقت نقش علی نے، جن کے سودا سے ذاتی مراسم تھے، سودا کی عمر کے بارے میں ”بہ پنجاہ و پنج (۵۵) رسیدہ“ ۴۳ کے الفاظ لکھے ہیں۔ قاضی عبدالودود نے یہ بھی لکھا ہے کہ ”میرا قیاس ہے کہ سودا کا ترجمہ ۱۱۷۵ھ میں لکھا گیا ہوگا۔“ ۴۴ اس حساب سے بھی اگر ۱۱۷۵ھ میں سے ۵۵ نکال دیے جائیں تو ۱۱۱۹ آتا ہے اور چونکہ ۵۵ واں سال چل رہا ہے اور حساب میں شامل ہے اس لیے سال پیدائش ۱۱۱۸ھ ہوتا ہے۔ تعلقات و مراسم کے پیش نظر یہ بات تسلیم کرنے میں کوئی تامل نہیں ہے کہ نقش علی نے ۵۵ سال کی عمر سودا سے دریافت کر کے لکھی ہوگی۔ ان شواہد کی روشنی میں اب سودا کا سال ولادت

۱۸:۵۱ء - ۱۷۰۶ء متعین ہو جاتا ہے ۔

سودا نے ، میر کے برخلاف ، پہلے فارسی میں شاعری شروع کی اور اس کے بعد خان آرزو کے کہنے پر اردو کی طرف متوجہ ہوئے ۔ عاشق عظیم آبادی نے لکھا ہے :

”موزونیت طبع کی وجہ سے ابتدا میں نظم فارسی کی طرف راغب تھا اور سراج الدین علی خان آرزو سے اصلاح لینا تھا ۔ خان آرزو نے فرمایا کہ ہاں کلام فارسی بہت بلند ہے اور ہماری بھاری زبان ہندی ہے ۔ اگرچہ ہندیوں نے فارسی ذاتی کو بہت اچھے درجے پر پہنچا دیا ہے لیکن استادانِ مکتب اور اہلِ قلم کے مقابلے میں کہ یہ ان کی زبان ہے ، سورج کے آگے چراغ سے زیادہ حیثیت نہیں ہے اور رخصتہ گوئی میں اس وقت تک کوئی شخص مشہور نہیں ہوا ہے ۔ لہٰذا اگر اس زبان میں مشق سخن کرے تو فیضانِ طبیعت کے باعث اس دہار کے استادانہ میں شہر ہو جائیں ۔ چونکہ مشورہ نیک تھا ، پسند آیا اور اسی روز سے رخصتہ گوئی کی طرف رجوع ہو گئے اور مشق کے بعد تھوڑے ہی عرصے میں شعرائے رخصتہ کے استاد بن گئے ۔“ ۳۵

اس بات کی مزید تصدیق خود سودا کے اس قطعے ۳۶ سے بھی ہوتی ہے جس میں سودا نے رخصتہ میں شاعری کی طرف متوجہ ہونے کے وہی اسباب بیان کیے ہیں جو عاشق نے دیے ہیں :

میں ایک فارسی دان سے کہا کہ اب مجھ کو
ہوں بے ہشدر اشعارِ نرس ذہنِ نشیب
جو آپ کیجیے اصلاحِ شعر کی میرے
نہ ہائیسے غلطی تو عسارہ میں گھیب
کہا یہ بعدِ قابل کے دوں جواب تمہارے
جو میری بات کا اے ہار تمہ کو ہوے بقی
جو چاہے یہ کہ کہیے ہند کا زبانِ دانِ شعر
نو بہتر اش کے لیے رخصتہ کا ہے آئیں
وگرنہ کہہ کے وہ گھیب شعر فارسی لاحق
ہمیشہ فارسی دان کا ہو موردِ نفرت
کوئی زبان ہو ، لازم ہے خویرِ مضبوط
زبانِ نرس یہ کچھ منحصر سطح تو نہیں

کہاں تک ان کی زبان تو درست بولنے کا
زبان اپنی میں تو پائندہ سخن و رنگ

جی وہ تحریک تھی جس کے داعی آرزو تھے اور جس پر انہوں نے 'دائرِ سخن' اور 'انبیاء الغائبین' وغیرہ میں بھی اظہارِ خیال کیا ہے۔ سودا بھی فارسی گوئی چھوڑ کر ریختہ گوئی کی طرف مائل ہو گئے۔ سودا نے فارسی میں خان آرزو سے اور اردو میں شہد حاتم سے مشورہ کیا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ حاتم نے لوحِ دیوان پر اپنے شاگردوں کے نام لکھ رکھے تھے جن میں سودا کا نام بھی شامل تھا۔ ۴۰ قاسم نے لکھا ہے کہ ان کے استاد ہدایت اللہ ہدایت گنہتے تھے کہ انہوں نے بارہا حاتم کی زبان سے یہ مصرع سنا ہے ع "مرتبہ شاگردی من نیست استاد مرا"۔ یہ مصرع بڑھ کر حاتم کہا کرتے تھے کہ "یہ مصرع میری اسنادی اور مرزا" کی شاگردی کے بارے میں کہا گیا ہے۔ ۴۸

سودا میں شعر گوئی کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ جیسے ہی وہ فارسی سے اردو کی طرف آئے ان کے جوہر چمک اٹھے اور دیکھتے ہی دیکھتے ان کی شاعری کی شہرت دلی سے نکل کر دور دراز تک پہنچنے لگی۔ میر نے جب اپنا تذکرہ نکات الشعرا ۱۱۶۵/۵۱۷۲ع میں مکمل کیا تو لکھا کہ "ہم کی فکر عالی کے سامنے طبع عالی شرمندہ ہے، ریختہ کا شاعر ہے اور اس اعتبار سے ملک الشعرا نے ریختہ کہا چاہیے۔ ۴۹ اس وقت بقیہ کی شہرت عروج پر تھی اور وہ حلقہٴ مظہر سے تعلق رکھتے تھے۔ میر و سودا آرزو کے حلقے سے تعلق رکھتے تھے۔ میر نے سودا کو بقیہ کے مقابلے پر گھڑا کر کے یہ بھی لکھ دیا کہ الہیں ملک الشعرا کہنا چاہیے۔ یہ بات میر کی گروہ بندی کا حصہ تھی۔ گردیزی نے، جو مرزا مظہر کے حلقے سے وابستہ تھے، اپنے تذکرے میں اس قسم کی گھوٹی بات نہیں لکھی لیکن شاگرد سودا قائم نے اس پر اور حاشیہ چڑھایا اور لکھا کہ "نامدار پادشاہوں کی قبولیت اور عالی مرتبت سلاطین کا تقرب اسے حاصل ہوا۔ بالفعل ملک الشعرا کے خطاب کا، جو شاعروں کا بلند درجہ ہے، اعزاز و امتیاز رکھتا ہے۔ ۵۰ قائم نے "ملوک نامدار و سلاطین عالی مقدار" کے الفاظ استعمال کر کے یہ تاثر دینے کی کوشش کی ہے کہ سودا کو کسی بادشاہ نے یہ خطاب دیا تھا لیکن کسی کا نام نہیں لکھا۔ شووش عظیم آبادی (م شعبان ۱۱۹۵/۵ جولائی ۱۷۸۱ع) نے اپنے تذکرے "ہادیگر دوستان روزنگار" ۵۲ میں کہیں ملک الشعرا نہیں لکھا بلکہ صرف یہ لکھا ہے کہ اگر انہیں ریختہ گوئیوں کا ملک الشعرا خیال کیا جائے تو جائز ہے اور اگر

پہلوان الشعرا کہا جائے تو بجا ہے۔ ۵۳۔ ملک الشعرائی اس دور میں کوئی معمولی بات نہیں تھی۔ اگر ایسا ہوتا تو تذکرہ نگار بادشاہ یا وزیر کے حوالے سے اس بات کا ذکر کرتے۔ امر اللہ اللہ آبادی نے اپنے تذکرے میں اس بات کو صاف کر کے وہ غلط فہمی، جو قائم نے پیدا کی تھی، دور کر دی اور لکھا کہ زبان آورانی کامل انہیں استاد مانتے ہیں اور اپنے آئین کے مطابق انہیں ملک الشعرا قرار دیا ہے۔ ۵۴۔ اس سے یہ بات واضح ہوئی کہ سودا کو بالاعدہ طور پر کسی سرکار دربار سے یہ خطاب نہیں ملا تھا بلکہ ان کی برگزینی و تادیر الکلاسی کی وجہ سے اہل ادب انہیں ملک الشعرا کہتے تھے۔

شاعری کے علاوہ سودا کو گنتے پائے اور موسیقی کا بھی شوق تھا۔ گنتے پائے کا شوق انہیں دلی میں بھی تھا اور فیض آباد و لکھنؤ میں بھی رہا۔ جد تن میر نے ”ہجو عاقل نام لاکسے کہ بہ سگان السے تمام داشت“ کے نام سے سودا کی جو ہجو لکھی تھی اس میں ان کے اسی شوق کو ہدفِ ملامت بنایا تھا۔ ۱۱۸۵ھ/۷۲ - ۱۲۰۱ع میں جب مصحفی سودا سے ملے گئے تو لکھا کہ ”ابریشم کے بالوں والے کتے پائے کا جت شوق رکھتا ہے۔“ ۵۵۔ سودا جب تک دلی میں رہے کسی تذکرہ نگار نے ان کے شوق موسیقی کا ذکر نہیں کیا۔ سب سے پہلے میر حسن نے اپنے تذکرے میں لکھا کہ سودا ”علم موسیقی میں بھی ماہر ہے۔“ ۵۶۔ اس کے بعد عشق عظیم آبادی نے لکھا کہ ”علم موسیقی و سحر لوازی میں معقول دستگاہ رکھتا ہے۔“ ۵۷۔ مصحفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ علم موسیقی سے آگاہی کے سبب اپنے مرثیہ و سلام کو سوز میں ڈھالتے پر قدرت رکھتے تھے۔ ۵۸۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دہلی میں ان کا یہ شوق اس طور پر نمایاں نہیں ہوا تھا کہ معاصر تذکرہ نگار سودا کی اس خصوصیت کا ذکر کرتے لیکن جب وہ سہریان خان رند کے متوسل ہوئے تو نواب کی صحبت اور فوق موسیقی ۵۹ نے ان کی دہی ہوئی صلاحیتوں کو ابھارا اور انہوں نے اس فن کی طرف اتنی توجہ دی کہ ان کا یہ ذوق قابل ذکر ہو گیا۔

سودا مختلف سرکاروں درباروں سے وابستہ رہے۔ پہلے وہ جد شاہ کے خواجہ سرا ہست علی خان سے وابستہ رہے۔ پھر سیف الدولہ احمد علی خان بہادر سے منسلک رہے، اس کے بعد نواب غازی الدین خان عباد الملک کے متوسل ہو گئے۔ سودا ۱۱۷۳ھ تک دہلی ہی میں رہے لیکن ربیع الآخر ۱۱۷۳ھ/نومبر ۱۷۵۹ع میں، عالمگیر ثانی کے قتل کے بعد، جب احمد شاہ ابدالی کے آنے کی خبر گرم ہوئی اور عباد الملک دہلی چھوڑ کر سورج مل چٹ کے پاس چلا گیا ۶۰ تو سودا بھی

اس کے ساتھ چلے گئے۔ عہد الملک اس وقت ملکی سیاست سے الگ ہو کر ایک طرح سے جلا وطنی کے دن گزار رہا تھا اور سودا کی مصاحبت اور اپنے علم و ادب کا شوق پورا کرنے کے لیے اس کے پاس وقت بھی تھا۔ ۱۱۵۳ھ/۱۷۵۹ء میں سودا کے دہلی سے چلے جانے کا ایک بالواسطہ ثبوت یہ بھی ہے کہ شاہ حاتم نے سودا کی زمینوں میں چار غزلیں کھسی ہیں ان میں ۱۱۵۳، ۱۱۵۹، ۱۱۶۲، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۱ اور ۱۱۷۲ کے سپین ملتے ہیں۔ اس سلسلے کی آخری غزل ۱۱۷۲ کی ہے اور اس کے اگلی سال بعد ایک غزل ۱۱۹۳ کی ملتی ہے جب سودا لکھنؤ میں تھے۔ ۱۱۷۶ھ/ ۱۷۶۲-۶۳ء میں جب نواب شجاع الدولہ نے شاہ عالم کو ساتھ لے کر فرخ آباد پر حملہ کیا اور احمد خان ہنگش نے عہد الملک کو مدد کے لیے خط لکھا تو سودا عہد الملک کے ساتھ فرخ آباد پہنچے اور وہاں مہربان خان ولد نے عہد الملک سے سودا کو مانگ لیا۔ ۱۱۷۶ھ/۱۷۶۲-۶۳ء میں فرخ آباد میں سودا کی موجودگی کا پتا اگلیں شمار پر مشتمل اس قطعہ "تاریخ" سے بھی چلتا ہے جو سودا نے مہربان خان ولد کی شادی کے موقع پر لکھا تھا اور جس کے آخری دو شعر یہ ہیں :

جب اس شادی کو اس شاعر نے دیکھا
جہاں میں وہ جو ہے رشک الوری کا
کھسی اے مہربان صاحب یہ تاریخ
”ہوا ہے وصل ماہ و مشتری کا“^{۶۱}
(۱۱۷۶ھ)

۱۱۷۶ھ سے ۱۱۸۳ھ (۱۷۶۲-۱۷۶۹ء) تک سودا فرخ آباد میں رہے۔ ۱۱۸۳ھ اور ۱۱۸۵ھ (۱۷۶۹-۱۷۷۱ء) کے درمیان فیض آباد آکر شجاع الدولہ کے دربار سے منسلک ہو گئے۔ نواب نے دو سو روپیہ ماہانہ تنخواہ مقرر کر کے خلعت سے سرفراز کیا۔ ۶۲ شجاع الدولہ کی ولادت (ذی قعدہ ۱۱۸۸ھ/جنوری ۱۷۷۵ء) کے بعد آصف الدولہ نے بھی سودا کی تنخواہ بحال رکھی۔ ۶۳ لیکن جب باقاعدگی سے تنخواہ ملنے میں پریشانی کا سامنا ہوا تو سودا نے ایک منظوم عرضی پیش کی جس میں درخواست کی :

دیجات جو ہیں مصرف مطبخ کے اس میں سے

اس نقدی کے عوض ہو مجھے صحتک طعام

آصف الدولہ نے چھ ہزار سالانہ کی جاگیر مقرر کر دی۔ ۶۴ آصف الدولہ فیض آباد

ہے لکھنؤ منتقل ہونے کو سودا بھی بیوی آ گئے اور چیں آموں کی فعل میں ام کھانے سے تیار ہڑ کر ۴ رجب ۱۱۹۵ھ (۲ جون ۱۷۸۱ء) کو وفات پائی اور آغا باقر کے امام باڑے میں دفن ہوئے۔ ۶۵ اچھی لرائی شوقی نے یہ قطعہ تاریخ وفات لکھا :

لکھنؤ بیچ میرزائے وسیع چوتھی رجب کی ، جان میں گزرتے
جب کہ ... گیا ہوئی تاریخ ہائے سودا جہان میں گزرتے
عمر کے سپہی میں جب مصحفی سودا کی قبر پر گئے اور میر فخر الدین مہر کا
قطعہ تاریخ وفات لوح مزار پر دیکھا ، جس میں قصیدہ خلافت قاعدہ تھا ، تو ایک
قطعہ لکھا جس سے ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۱ء برآمد ہوتے ہیں ۔ آخری شعر یہ ہے :
تاریخ رحلتی ہنر آورد مصحفی سودا کجا و آن سخن دلفریب آورد ۶۶

وفات کے وقت سودا کی شہرت کا سورج نصف النہار پر تھا ۔ ان کے دیوان کے
لائعہاد نسخے سارے برعظیم میں پھیلے ہوئے تھے ۔ شخصیت کی کشش اور کلام
کی تازگی نے انھیں اس دور کا ایک ایسا عظیم شاعر بنا دیا تھا جس نے اردو زبان
کو اپنی زندگی میں ارتقا کی کئی منزلیں طے کرا دی تھیں ۔

سودا اپنے دوسرے معاصرین کے مقابلے میں اپنے دور کے زیادہ نمائندے
نہیں ۔ میر کے برخلاف سودا اس بگڑتے ہوئے ماحول میں بھی خوش اسلوبی سے
زندگی بسر کرنے کا پورا سلیقہ رکھتے تھے ۔ اورنگ زیب کی وفات اور سودا
کی بدعاشی ایک ہی سال کے واقعات ہیں ۔ اورنگ زیب کے بعد جو کچھ ہوا وہ
سودا کے سامنے ہوا یا انھوں نے اپنے بزرگوں کی زبان سے سنا ۔ تاجر باپ کے
بیٹے تھے ۔ کھر میں کھانے پینے کو اتنا ضرور تھا کہ انھیں میر کی طرح کبھی
تنگی یا افلاس کا احساس نہیں ہوا ۔ باپ کے مرنے کے بعد جو کچھ ترکہ ملا اسے
بارہاٹی میں اڑا دیا ۔ تجارت کی حالت بھی اس زمانے میں خراب تھی :

سودا گری کچھ تو ہے اس مہم بہ مشقت

دکھن میں بکے وہ جو خریدہ منہاں ہے

سودا کو مزاجاً ویسے بھی تجارت سے کوئی لگاؤ نہ تھا ۔ کچھ دن لشکر
میں رہے لیکن اس پیشے کی حالت بھی خراب تھی ۔ یہ اس دور کا مشا ہوا ہشہ
تھا ع ”شمشیر جو کھر میں تو میر بیٹے کے ہاں ہے“ ۔ مہجوں تنخواہیں نہیں
ملتی تھیں ۔ سودا نے ان حالات کا مشاہدہ کیا اور اپنی شاعری کا موضوع بنایا ۔
ان کی شاعری کے مختلف حصوں کو جوڑ کر ہم اس دور کا واضح نقشہ بنا سکتے
ہیں ۔ سودا نے ساری عمر ملازمت و مصاحبت میں گزار دی ۔ وہ ایک کامیاب

مصاحب اور دلچسپ لہجہ تھے۔ آدابِ مجلس سے اس طرح واقف تھے جس دربار سے وابستہ ہوتے اپنی جگہ بنا لیتے۔ ان کے مزاج میں ہمیں گھٹن کا احساس نہیں ہوتا۔ کسی تذکرہ نگار نے ان کے غرور و نخوت کا ذکر نہیں کیا بلکہ ان کی خوش خلقی، دوست نوازی اور گرجبوشی کی تعریف کی ہے۔ میر نے، چنچھی چند لفظوں میں شخصیت کی تصویر اُتارنے میں مہارت حاصل نہیں، سودا کے بارے میں لکھا کہ ”جو الہست خوش خلق، خوش خویئے، گرم جوش، بار بار، شگفتہ روئے۔“ ۶۷ گردبزی نے سودا کے انداز گفتگو کی تعریف کی ہے۔ ۶۸ صاحب ”سیرت الزا“ نے ان کی شیریں زبانی اور ظریف الطبع ہونے کی تعریف کی ہے۔ ۶۹ معاصرین کے ان تاثرات سے سودا کے مزاج و سیرت کی ایک واضح تصویر ابھرتی ہے۔ خوش خلق، گرم جوشی، ہنسنا ہوا چہرہ، شیریں زبانی، بار بار ہنسی اور ظرائف وہ خوبیاں ہیں جو سودا کو اپنے دور کی ایک دلکش شخصیت بنا دیتی ہیں۔ وہ جہاں جاتے ہیں مقبول و محبوب ہو جاتے۔ ساری ہجو گوئی کے باوجود عاجزی و انکساری ان کے مزاج کا حصہ تھی۔ ”سیرت النافین“ میں ایک جگہ سودا نے جو کچھ لکھا ہے اس سے ان کے فہن و تربیت کا پتا چلتا ہے۔ ”وہ شخص جو بہت کچھ ہے اور خود کو کم سمجھتا ہے، دراصل بہت کچھ ہے اور وہ شخص جو کم ہے مگر خود کو بہت کچھ سمجھتا ہے یا خود سر ہے، وہ ذلیل ہو جاتا ہے۔ آدمی کو چاہیے کہ اپنے اوقات اخلاق کی تربیت و تہذیب میں صرف کرے۔“ ۷۰ محفل میں بیٹھتے تو ایسی دلچسپ باتیں کرتے کہ اہل محفل کا دل موہ لیتے :

پر بات ہے لطیفہ و پر اک سخط ہے رمز

پر آفت ہے گنہاہ و پر دم ٹھٹھولیاں (سودا)

ہجویتِ سودا کے مطالعے سے جو تصویر سامنے آتی ہے اس میں سودا ایک زود رخ اور غصے میں جلد بھڑک اُٹھنے والے انسان نظر آتے ہیں لیکن ہجو گوئی میں بھی سودا نے عام طور پر گہبی پہل نہیں کی۔ جب پانی سر سے گزر جاتا اور حریف باز نہ آتا تو وہ ہجو سے حریف کی ایسی مالش کرتے کہ زلدی بھر وہ آدھر کا رخ نہ کرتا۔ وہ لوگ جو ان سے لطف و محبت سے پیش آتے، سودا ان کی سخط بات کو بھی برداشت کر جاتے :

سودا غلامِ لطف و محبت ہے ورنہ باب

گن نے اسے خریدنا ہے دام و درم کے ساتھ (سودا)

میر اور سودا دونوں گروہِ آرزو کے شعرا سے تعلق رکھتے تھے۔ دیوانِ اول

میں کم از کم تین جنگ میر نے سودا کا ذکر کیا ہے جس میں سے ایک شعر میں سودا پر سخت چوٹ کی ہے :

طرف ہونا سرا مشکل ہے میر اس شعر کے فن میں

(میر) بویں سودا کبھو ہوتا ہے سو جاہل ہے کیا جانے

میر نے سودا کو جاہل کہہ کر سخت حملہ کیا تھا لیکن سودا نے جس غزل کے مقطع میں اس بات کا جواب دیا اس میں پرانے مراسم کا لحاظ رکھتے ہوئے صرف اتنا لکھا :

نہ بڑھو یہ غزل سودا تو پر گز میر کے آگے

(سودا) وہ ان طرزوں سے کیا واقف وہ بہ انداز کیا سمجھے

سودا گو گنتے ہالتے کا شوق تھا - میر نے ایک ہجو میں اس شوق کو ہلکے ملالت بتایا - سودا نے اس کا جواب جس انداز سے دیا اس میں وہ شدت نہیں ہے جو سودا کی دوسری ہجویات میں ملتی ہے - اپنی ہجو میں سودا نے اس بات پر زور دیا ہے کہ بے شک کتنا ناہاک ہے لیکن نفس کے کتے سے ، جسے آپ ہال دے دیں ، یہ یقیناً جتر ہے - میر نے نکات الشعرا میں ایسے کئی معاصرین کے کلام پر بزعیر خود اصلاح دی ہے - ممکن ہے سودا کے کلام پر ایسی دی ہو اور بعد میں نکات الشعرا کا جو فقیر ثانی مرتب کیا اس میں سے یہ نکال دی ہو - سودا نے ”در تعریف بہ میر“ کے عنوان سے ایک دلچسپ نظم لکھی اور اس میں بڑی خوب صورتی کے ساتھ اصلاح میر پر طنز کیا - اس ہجو کے آخری دو شعر یہ ہیں :

ہے جو کچھ نظم و اثر عالم میں زبیر ایرادر میر صاحب ہے

پر دوق پر ہے میر کی اصلاح لوگ کہتے ہیں سہر کاتب ہے

سودا کے مزاج کا انداز، اس قطعہ بند غزل سے بھی ہوتا ہے جس میں سودا نے لکھا ہے کہ ایک دوسرے کے ستم سخن پر اعتراض تو کیا ہی جانا ہے لیکن یہ لازم نہیں کہ اس کے ساتھ ”گریبان گیر جنگ“ بھی کی جائے :

ایک دگر ہوتا ہی ہے ستم سخن پر اعتراض

اس بہ کیا لازم جو گھبے ہو گریبان گیر جنگ

ایک از میں ہے لگا سودا کے آگے بڑھنے شعر

واسطے اتنے کہ تا گھبے بہ اہل نزویر جنگ

صن کے یہ بولا خدا کے واسطے رکھیں معائن

میں تو ہوں شاعر غریب اور آپ ہیں شمشیر جنگ

دوستی اور پرانے مراسم کا خیال سودا کی شخصیت کا نمایاں پہلو تھا۔ سودا جب دلی چھوڑ کر فرخ آباد اور وہاں سے ایضاً آباد و لکھنؤ چلے آئے تو الہی دلی اور وہاں کے دوست احباب کی یاد ہمیشہ ستا رہی۔ ایک قطعہ ۱۷ میں دلی کے دوست احباب کی غیریت کے طالب ہیں لیکن قاعدہ جو خط لے کر آتا ہے اس میں کوئی تفصیل ہی نہیں ہے۔ اسی لیے اس سے ایک ایک بات کنوید کنوید کر پڑھتے ہیں۔ ایک اور قطعہ ۱۸ میں اس بات کی شکایت کرتے ہیں کہ جب سے گردش ایام الہی شہر غریب میں لے آئی ہے وہاں سے کوئی نامہ و پیغام ہی نہیں آتا اور خاص طور پر میر صاحب نے اتنی مدت میں ایک خط بھی نہیں لکھا :

میں لے آئی ہے شہر غریب جس دن سے
کہو انہوں کی طرف سے نہ نامہ و پیغام
علی الخصوص تغافل گو میر صاحب کے
کہوں میں کس سے کہہ پاؤں احوال تمام
لکھا نہ ہرچہ کاغذ بھی اتنی مدت میں
کہ بے قراروں کو تا ہووے موجب آرام

سودا رکھ دکھاؤ اور سلیقے کے انسان تھے۔ وضع داری اور شرافت نے ان کے مزاج میں خوشگوار رنگ پیدا کیا تھا۔ شرافت ان کے مزاج میں کوٹ کوٹ گزر رہی تھی اور پھر قدرت بیان ایسی کہ ذرا سی دیر میں اشعار موزوں کر دیتے۔ قائم نے لکھا ہے ۱۹ کہ میر ۴۰ بار خاکسار خود تو ظریف ہتھے تھے لیکن کوئی دوسرا ان سے مذاق کرتا تو برا مان جائے۔ میر سے ان کی چل رہی تھی۔ ایک روز سودا اور خاکسار میرزا مراد علی فراق کے گھر پر بیٹھے تھے۔ خاکسار نے بے موقع میر کی شکایت کی اور حاضرین سے کہا کہ میر کی وجہ کہیں۔ فراق چپ ہو گئے لیکن سودا نے خاکسار کی فرمائش پر فوراً ایک مطلع موزوں کیا :

میر کا مکھڑا ہی نے تہا کر زلیق سا ہے
ہٹ بھی اس کا جو میں دیکھا سو گچھ بہنق ما ہے

حاضرین محل نے سنا تو ہنسنے ہنسنے لوٹ پوٹ ہو گئے۔ میر نے چارے دیے پتلے لیکن خاکسار تن و توش کے آدمی تھے۔ بڑی سی توفد بھی نکلی ہوئی تھی۔ پہلے تو خاکسار سمجھے ہی نہیں لیکن جب ہنسی کا سلسلہ جاری رہا اور ان کو محسوس ہوا کہ یہ سب تو خود ان پر ہنس رہے ہیں تو مفاطالت بکھے ہوئے اٹھ کھڑے چلے گئے۔

فضل علی دانا میان مضمون کے شاگرد تھے۔ ہولی کے موسم میں ہندو تہی میر کے مشاعرے میں، جو ہر مہینے کی ہندو تاریخ گو ان کے گھر پر ہوتا تھا، سیاہ چادر اوڑھے تشریف لائے۔ ان کا رنگ گہرا کالا تھا اور اتنی ہی سیاہ ڈاڑھی تھی۔ جیسے ہی سودا نے انہیں دیکھا بے ساختہ کہا:

ع بارو ہولی کا رجبہ آہا ۷۷

قاسم نے لکھا ہے ۷۷ کہ شیخ قائم علی، معلم جن کا ہیشہ اور اثاؤہ جن کا وطن تھا، بڑی کے بڑے مقبول فی خان مقبول کی وساطت سے سودا سے ملنے کے لیے فرخ آباد پہنچے اور چند غزلیں سنائیں۔ سودا کی رگِ غرافت بھڑک اٹھی۔ فی البشہ یہ شعر بڑھا:

بے لبس سے کس کے یہ نخل ان کا بار دار

اس واسطے گھسا ہے تھکس امیدوار

بے چارے شیخ قائم علی یہ شعر سن کر شرمندہ ہوئے اور شاگردی کا ارادہ ترک کر کے واپس ہو گئے۔ اپنا تھکس امیدوار کے بجائے قائم کر لیا اور ساری عمر کسی کو استاد بنانے کا خیال نہیں کیا۔

سودا جہاں گئے اسی مزاج، ذہانت، رکھ رکھاؤ اور قادر الکلامی کی وجہ سے کلیاب رہے اور ساری زندگی فراغت سے گزار دی۔ انہوں نے باہر کی دلیا سے گہری دلچسپی لی اور اپنے ماحول اور گرد و پیش سے مطابقت پیدا کر لی۔ اس لیے وہ اپنے دور کے سہلہ انسان سمجھے گئے اور عام طور پر عزت و احترام کی نظر سے دیکھے گئے۔ میر کے ہاں ان کی اپنی ذات دلچسپی کا مرکز تھی۔ ان کی ساری کشمکش ان کے باطن میں ہوتی تھی اور ان کی اتنا ان کی سیرت و مزاج پر غالب رہتی تھی۔ سودا کے ہاں یہ صورت نہیں تھی۔ میر کے ہاں معاف کا خاتمہ نہیں تھا۔ سودا فراخ دل اور معاف کرنے والا مزاج رکھنے لگے۔ میر ضاحک، جن سے سودا کے زبردست معرکے ہوئے، جب ملاقات کے لیے سودا کے گھر گئے تو ضاحک کی اس فروتنی سے غبار عناد کا سودا کے دل سے بے مطلق صاف ہوا۔ واسطے عطر و بان حسہ قاعدۃ ہندوستان اندر تشریف لے گئے۔ اس عرصے میں کہ برآمد ہوں اس ٹھنڈوں نے قلم دان گھولنا اور یہ مطلع ایک برج پر لکھا دیکھا:

رسم سے تو کہہ پیارے سر تیغ تلے دھر دے

یہ ہم سے ہی ہوتا ہے ہر کارے و ہر مردے (سودا)

اس کے برابر یہ مطلع لکھ دیا:

سودا نے الہا چوڑا جب پساد دیا بیڑ دے

یہ اس سے ہی بولا ہے ہر کارے و ہر مردے ۷۶

انہی میر ضاحک کا یقین میر حسن جب بھی سودا کی خلعت میں حاضر ہوا، سودا اس سے ہمیشہ غندہ بیشائی سے ملے۔ میر حسن نے اپنے تذکرے میں خود لکھا ہے کہ ”بیمار کرم می فرماید“ ۷۷۔ یہ سودا کا مزاج تھا جو میر کے مزاج سے مختلف تھا۔ سودا کے کردار میں ہمیں توازن اور تحمل و بردباری کا احساس ہوتا ہے اور ”آبِ حیات“ کی تصویر یک رخ معلوم ہوتی ہے۔ وہ ناراض ہوتا بھی جانتے تھے اور خوش ہوتا بھی۔ کتنے ہالتے کا شوق اور موسیقی سے لگاؤ بھی ان کے اس سنگتہ مزاج کو واضح کرتا ہے۔ ہر صاحبِ قیقل کی طرح ان کے کردار میں پیچیدگی ضرور تھی اور ایسے واقعات بھی سامنے آتے ہیں جن کو دیکھ کر ہم الہیں مجموعہٴ اعداد کہہ سکتے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی باہر کی دنیا سے ان کا گہرا رشتہ قائم رہتا ہے۔ وہ دنیا میں رہنا اور لہا کرنا جانتے ہیں جو ایک عملی اور ”بیرون“ انسان کی خصوصیت ہے۔ وہ نہ صوفی ہیں اور نہ علم پسند بلکہ ہیں بیرون یعنی ان میں نشاطیہ چلوؤں کو ابھارتی ہے اور ان میں زندگی کا ولولہ پیدا کرتی ہے۔ ان کے لہجے کی بلند آہنگی، ان کی سرمستی اور نشاطیہ کیفیت اسی مزاج کا نتیجہ ہے۔ ان کی شاعری بھی ان کی شخصیت کے الہی اثرات سے معمور ہے۔ ان کی شخصیت ایک شاعر کی شخصیت ہے اور ان کی شاعری ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہے۔

سخت صرا ہے مقابل مرے سخت کے میں

کہ میں سخن سے ہوں مشہور اور سخن مجھ سے

اس مخصوص مزاج کے ساتھ ان کی نازہ دم شاعری نے وہ مقبولیت حاصل کی کہ عوام و خواص کی محبوب بن گئی۔ ان کا دیوان ”مائد تبرک“ ۷۸ء مشرق سے مغرب تک جا پہنچا۔ ۷۹ء اس مقبولیت میں ان کی چلودار شخصیت و سیرت کا بڑا ہاتھ تھا اور اسی شخصیت کا زور اور تنوع ان کے کلام کا جوہر ہے۔ وہ ایک ”ہرگو اور قادر الکلام شاعر تھے۔“ ۸۰ء ان کی شخصیت اور شاعری دونوں کا نمایاں وصف ہے، لیکن اس سے قبل کہ ہم ان کی شاعری کا مطالعہ کریں پہلے ان کی تصانیف کا جائزہ لے لیا جائے تاکہ پورے پس منظر کے ساتھ ہم ان کی شاعری کو سمجھ سکیں۔

سودا کی تصانیف کو ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں — تصانیف

نثر اور تصانیفِ نظم۔ تصانیفِ نثر میں (۱) مثنوی جیلرِ ہدایت کا اُردو

دیباچہ - (۱) مثنوی 'مہربت الغافلین' کا فارسی دیباچہ - (۲) شعلہ عشق ، اُردو نثر - (۳) تذکرۂ شعرا شامل ہیں - اور تصانیف نظم میں (۵) دیوان غزلیات اُردو - (۶) دیوان تصانیف ، بیجاہات و مرثیہ وغیرہ اور (۷) دیوان فارسی شامل ہیں -

"سپیلر ہدایت" میں سودا نے ہد تہی تہی کے ایک سلام اور ایک مرثیے کی منظوم شرح لکھی ہے جس میں تہی کی ان غلطیوں کی نشاندہی کی ہے جو معنی و بیان سے تعلق رکھتی ہیں - 'سپیلر ہدایت' لکھنے کی وجہ تسمیہ یہ تھی کہ ہد تہی تہی مرثیہ کو 'سودا' کے مرثیہ پر یہ اعتراض کیا کہ ان کے مرثیے سن کر رونا نہیں آتا - سودا نے 'سپیلر ہدایت' کے ابتدائی اشعار میں بتایا ہے کہ واقعی مرثیہ کہنے کا آئین ان شاعری سے الگ ہے - شعر میں جو چیز رد کی جاتی ہے ، مرثیے میں وہ روا رکھی جاتی ہے - ظاہر ہے شاعر اس راہ سے کیسے آگاہ ہو سکتا ہے ؟ مرثیہ تو وہ صنف ہے جسے سن کر عوام الناس زار و قطار روٹے ہیں - تہی نے یہ کہا تھا :

اور سودا کا مرثیہ سن کر چہ ہی وہ چلاؤ ہوں میں سر دکھن کر
 کسی ہی طرح کوئی اس کی بتائے لیکن اس پر کہو نہ رونا آئے
 اس کا جواب سودا نے یہ دیا کہ یہ سچ ہے کہ مجھے مرثیے کا ایسا ڈھب نہیں آتا جسے سب سن کر روئیں ، البتہ میر صاحب ! میں آپ کے مرثیوں کا قائل ہوں جن سے عوام کا دل غولت ہے ، جن پر 'چٹا' اور 'بدهو' شام سے صبح تک سینہ گولٹے ہیں ، لیکن اندوس کی بات یہ ہے کہ جن مرثیوں پر 'بدهو' چٹا روٹے ہیں ان کے معنی مجھ سے حل نہیں ہوتے - اس کے بعد پہلے "سلام" کا ، معنی و بیان اور بحر و وزن کے اعتبار سے ، تجزیہ کیا ہے اور پھر اس انداز سے مرثیے کا تجزیہ کیا ہے - صنف کے عنوان کے تحت پہلے وہ ہد تہی تہی کے اشعار دیئے ہیں اور پھر شرح کے عنوان کے تحت لفظی ، معنوی اور عروضی اعتراضات کرتے ہیں - مرثیے کے منظوم تجزیے سے پہلے سودا نے اُردو زبان میں ایک مختصر دیباچہ بھی لکھا ہے جس میں سودا نے بتایا ہے کہ چالیس برس سے ان کا کلام اہل ہنر کے زہر گوش سے - مرثیے کا فن یہ ہے کہ مضمون و واحد کو ہزار رنگ میں معنی سے ربط پیدا کرے - اس لیے ضروری ہے کہ اس بات کو نظر میں رکھ کر مرثیہ کہا جائے ، نہ کہ صرف عوام کو دلانے کے لیے مرثیہ کہا جائے - 'سپیلر ہدایت' اس وقت لکھی گئی جب سودا اور ہد تہی مرثیہ گو دونوں فیض آباد میں تھے - یہ بات واضح رہے کہ میر ہد تہی مرثیہ گو اور ہد تہی میر دونوں

الگ الگ شخصیتیں ہیں۔ سودا کی نثر کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ایک ایسے دور میں لکھی گئی جب اردو نثر لکھنے کا رواج پت کم تھا۔ سبیل ہدایت کے دیباچے کی اردو نثر کا مطالعہ ہم ”اردو نثر“ کے ذیل میں آئندہ صفحات میں کریں گے۔

”ہجرت الغائبین“ فارسی نثر میں وہ رسالہ ہے جو سودا نے میرزا فاضل مکین (م ۲۷ محرم ۱۲۲۰/۱۷ اپریل ۱۸۰۶ ع) کے جواب میں لکھا۔ یہ رسالہ پانچ فصلوں پر مشتمل ہے۔ پہلی فصل رسالہ لکھنے کے بیان میں، دوسری فصل ان اشعار کے بیان میں جنہیں میرزا فاضل نے نظمزد گردیا تھا۔ تیسری فصل اس اصلاح کے بیان میں جو میرزا فاضل مکین نے اساتذہ کے اشعار پر کی تھی۔ چوتھی فصل ان اشعار کے بیان میں جن پر فاضل مکین نے اعتراضات کیے تھے۔ پانچویں فصل فاضل مکین کے ان اشعار پر مشتمل ہے جن پر سودا نے اعتراضات کیے ہیں۔

اس فارسی رسالے کی وجہ تالیف بیان کرتے ہوئے سودا نے لکھا ہے کہ اشرف علی خان (اشرف الدولہ) ان کے ایک پرانے دوست تھے۔ الہوں نے پندرہ سال کی محنت کے بعد جدید و قدیم شعرا کا ایک تذکرہ مرتب کیا جس میں تقریباً ایک لاکھ منتخب اشعار شامل تھے۔ اس تذکرے کو لے کر وہ میرزا فاضل مکین کی خدمت میں آئے اور نظر ثانی کی درخواست کی۔ میرزا فاضل مکین نے کہا کہ وہ دو شرطوں پر یہ کام کرنے کو تیار ہیں۔ ایک یہ کہ وہ تمام شعرائے ہند مثلاً فیضی، غنی، نسیمی، ناصر علی، بیدل، آرزو، ظہیر وغیرہ کے اشعار لے کر لے کر خارج کر دیں گے اور دوسرے یہ کہ ایران کے شاعروں کے کلام کا انتخاب وہ خود کریں گے اور ان کی اصلاح بھی کریں گے۔ اشرف علی خان نے یہ شرطیں قبول نہیں کیں اور اپنا مسودہ لے کر کھڑے آ گئے۔ چند سال بعد اپنا تذکرہ شیخ آیت اللہ تہا کی خدمت میں لے کر گئے جس کے تین جزو پر الہوں نے نظر ثانی بھی کی لیکن ابھی وہ یہ کام کر ہی رہے تھے کہ الہیں لکھنؤ سے فیض آباد جانا پڑا۔ عیوراً اشرف علی خان کو میرزا فاضل مکین سے بھر دجوع کرنا پڑا۔ مکین نے یہ شرط رکھی کہ اس بار وہ اصلاحیہ تذکرہ کی تحریری درخواست پیش کریں اور اس میں وہ عبارت لکھیں جو وہ خود لکھوائیں۔ مکین نے اشرف علی خان سے لکھوایا کہ میں اس تذکرے کو لے کر پہلے الصبح الصبحا، ابلغ البلقا میرزا فاضل صاحب کی خدمت میں تصحیح کے لیے حاضر ہوا تھا لیکن چونکہ وہ بہت معہور تھے اس لیے عیوراً شیخ آیت اللہ تہا

کے پاس ، چنہیں اسنادی کا گہاں ہے ، لے گیا ۔ انہوں نے تین جزو دیکھے اور جہاں غلطیاں تھیں انہیں صحیح سمجھ کر چھوڑ دیا اور بعض غلطیوں کی تصحیح کر کے انہیں اور غلط کر دیا ۔ اس لیے دوبارہ مجھے ، میرزا فاجر صاحب کی خدمت میں ، جو اس فن میں استاد ہیں اور اس زمانے اور اس شہر میں ان جیسا کوئی نہیں ہے ، حاضر ہونا پڑا ۔ اشرف علی خاں نے یہ لکھ کر اس پر اپنی مہر ثبت کر دی ۔ کچھ عرصے کے بعد اشرف علی خاں کے علم میں یہ بات آئی کہ فاجر مکین اساتذہ کے چہدہ و مستطاب اشعار کو نہ صرف مشکوک قرار دے رہے ہیں بلکہ ان کی اصلاح بھی کر رہے ہیں ۔ یہ سن کر وہ میرزا فاجر مکین کے پاس گئے اور بڑی منت سماجت کے بعد اپنا تذکرہ واپس لے آئے اور اس کے قلم زدہ حصوں کو دوبارہ صاف کرنے میں لگ گئے ۔ ایک دن وہ ان قلم زدہ اشعار کو مرزا رفیع سودا کو دکھا کر طالب العیاف ہوئے ۔ سودا نے جواب دیا کہ انہیں فارسی سے چنداں ربط نہیں ہے اس لیے وہ شیخ آیت اللہ ثنا ، میر بہجو ذرہ ، مرزا ابوعلی ہالہ ، نظام الدین صاحب ہنگراسی یا شاہ نور العین واقع سے رجوع کر لیں ۔ اشرف نے کہا کہ شاہد آپ کو معلوم نہیں کہ مرزا فاجر ان حضرات کو کسب خاطر میں لاتے ہیں ۔ سودا نے کہا اگر مکین ان لوگوں کو معتبر نہیں سمجھتے تو پھر اس بیچ میدان کی کیا حقیقت ہے ۔ لیکن اس کے باوجود اشرف وہ قلم بخوردہ حصے سودا کے پاس چھوڑ گئے ۔ سودا نے دیکھا تو حیران رہ گئے ۔ مکین نے امیر خسرو ، سعدی ، مولانا روم ، مولانا جاسی ، نعمت خان عالی ، میرزا حائب ، خان آرزو ، میر رضی دالہ ، عبد القدر دودمنڈ ، سلان ساؤچی ، ثنائی ، میر سنجر کاشی ، سرخوش ، شاہ ابو علی قلندر ، شاہ واقف ، شغالی ، شرف الدین علی بیام ، مرزا یعل ، غنی بیگ قبول ، شیخ علی حزیب ، شیخ آیت اللہ ثنا وغیرہ کے اشعار تک قلم زد کر دیے تھے ۔ سودا کو یہ بات میرزا فاجر مکین کی دانائی سے بعید نظر آئی ۔ ”عبرت الغافلین“ فاجر مکین کی اسی لازبا حرکت کا جواب ہے ۔ اس رسالے کے مطالعے سے سودا کی فارسی دانی کا اندازہ ہوتا ہے ۔

”عبرت الغافلین“ میں سودا نے لکھا ہے کہ ”بتلہ نے بھی اپنی زندگی کے ۵۰ سال فن رخنہ میں ضائع کیے ہیں ۔“ ۸۱ ”عبرت الغافلین“ لکھتے وقت سودا لکھتے ہیں تھے ۔ ان باتوں اور اعتراضات کے علاوہ ، جن کا تعلق مرزا فاجر مکین سے ہے ، ”عبرت الغافلین“ کے مطالعے سے سودا کے نظریہ شعر اور اس دور کے معیار و فن شاعری کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور یہ وہی معیار ہیں جن پر اردو

شاعری داغ لگ چلی رہی۔ ”عبرت الفالین“ کے مطالعے سے فہر شاعری کے سلسلے میں یہ باتیں سامنے آتی ہیں :

- (۱) شاعری میں زبان اور روزمرہ و معاشرہ کی صحت کا خیال رکھنا چاہیے۔ اسی لیے اساتذہ کے کلام سے متدبھی کرنے کا عام رواج تھا۔
- (۲) صنائعِ بدائع کے استعمال میں تصنع بری چیز ہے۔ شاعری کے لیے برجستگی ضروری ہے۔

(۳) اس دور میں شاعری کے سلسلے میں لفظ ”سہل“ کا استعمال بہت کیا جاتا تھا جس کے معنی یہ تھے کہ غلط زبان اور صنائعِ بدائع کے مست استعمال سے شعر سہل ہو جاتا ہے۔ سودا نے لکھا ہے کہ خیال و معنی کو ”پر اثر طریقے پر ادا کرنا کمال فن ہے۔ اچھی شاعری کے لیے ضروری ہے کہ شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ اس طرح کہے کہ سب سمجھ لیں۔ اگر ایسا نہیں ہے تو شعر سہل ہو جاتا ہے۔

(۴) شاعری میں قدرتِ بیان ضروری ہے تاکہ جو خیال پیش کیا جائے وہ قدرتِ بیان کی وجہ سے سننے یا پڑھنے والے کو نیا معلوم ہو۔ اور ہیں وہ معیاراتِ شاعری تھے جن کو ذہن میں رکھ کر خود سودا نے شاعری کی تھی۔

”شعلہ“ عشق“ کے نام سے سودا نے ایک رسالہ اردو نثر میں لکھا تھا جو محمد حسین آزاد کی نظر سے گزرا تھا۔ آزاد نے ”آپ حیات“ میں لکھا ہے کہ ”صاف معلوم ہوتا ہے کہ نثر اردو ابھی بچہ ہے، زبان نہیں کھلی۔ چنانچہ ”شعلہ“ عشق“ کی عبارت سے واضح ہے کہ اردو ہے مگر میرزا یعل کی نثر فارسی معاموں پر ہے۔ کتاب مذکور اس وقت موجود نہیں۔“ ۸۲۰ شعلہ“ عشق میر کی ایک مثنوی ہے اور اس کا قصہ اس زمانے میں مشہور تھا۔ ممکن ہے سودا نے اس قصے کو اردو نثر میں لکھا ہو۔ سودا کی یہ اردو نثر ناہاب ہے لیکن آزاد کی رائے سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اس کی اردو عبارت بھی ویسی ہی ہوگی جیسی ہمیں ”سبیل ہدایت“ کی اردو نثر میں ملتی ہے۔

اردو شعرا کا ایک ”تذکرہ“ بھی سودا سے منسوب کیا جاتا ہے۔ اس تذکرے کے سلسلے میں دو متضاد رائے ملتی ہیں۔ ایک یہ کہ تذکرہ موجود تھا اور حکیم قدرت اللہ قاسم کی نظر سے گزرا تھا۔ قاسم نے اپنے تذکرے ”جموعہ“ لغز“ میں سعدی دکنی کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”محمد رفیع سودا نے...“

اپنے تذکرے میں سعدی دکنی کے اشعار کو... شیخ سعدی شیرازی... سے منسوب کیا ہے۔ اور چونکہ مرزا ابو طالب دکن سے آکر دہلی میں سودا کے گھر لہہرے لئے اس لئے دکنی شعرا کے حالات و اشعار سودا کو ان سے معلوم ہوئے جو انہوں نے اپنے شاگرد قائم چاندپوری کو بھی بتائے جس کا اعتراف قائم نے "مغزن ثکات" میں طالب کے ذہل میں کیا ہے۔ لیکن یہ سب کچھ لکھ کر فیض چاند نے لکھا ہے کہ "تذکرے کے وجود کے متعلق یہ بحث تھامس ہے۔" ۸۳ بر خلاف اس کے دوسری رائے ۸۴ یہ ہے کہ مرزا ابو طالب کے تعلقات مرزا سودا کے چچا سے لئے اور وہ اپنی جاگیر کے معاملات کے سلسلے میں دہلی آئے تھے۔ اگر میرزا ابو طالب، جن کی عمر قائم نے ۷۰ سال بتائی ہے، دو تین سال دہلی میں رہے تو سودا اس وقت لو عمر تھے اور ان سے شعر و شاعری پر تبادلہ خیال ممکن نہیں تھا۔ خیال یہ ہے کہ میرزا ابو طالب دہلی سے چلتے وقت دکنی شعرا کے کلام پر مشتمل ایک یاغی بطور تحفہ سودا کے چچا کو دے گئے ہوں۔ یہی یاغی سودا کو ملی ہو اور قائم نے یہی اس سے استفادہ کیا ہو۔ یہی یاغی ابو طالب قاسم کی نظر سے گزری ہو جسے انہوں نے تذکرہ سودا سمجھ کر حوالہ دیا۔ تذکرہ سودا کا اگر کوئی وجود تھا تو قائم نے اپنے تذکرے میں اس کا حوالہ کیوں نہیں دیا۔ قائم یاغی طالب کا ذکر کرتے ہیں، یاغی عزت کا ذکر کرتے ہیں۔ مرزا سودا سے "ذکر و مذکور" کا بیان کرتے ہیں۔ پھر سودا کے تذکرے کا کیوں ذکر نہیں کرتے؟ غالب گمان یہ ہے کہ میرزا ابو طالب کی یاغی مرزا سودا کے پاس موجود تھی۔ ہو سکتا ہے کہ سودا نے اپنے قلم سے اس میں کچھ اضافے بھی کیے ہوں اور جب قائم نے اپنی "یاغی" لکھنے کا ارادہ کیا ہو، جس نے بعد میں تذکرے کی صورت اختیار کر لی، تو سودا نے یاغی طالب اس صورت میں ان کے حوالے کر دی ہو۔ یہی یاغی طالب یا اس کا کچھ حصہ قدرت اللہ قاسم کی نظر سے بھی گزرا ہو جسے انہوں نے تذکرہ سودا سمجھ لیا ہو۔ تذکرہ سودا کی حقیقت اس سے زیادہ معلوم نہیں ہوتی۔ کسی اور ذریعے سے بھی سودا کا تذکرہ لکھنا ثابت نہیں ہوتا اور ہمارا خیال یہ ہے کہ سودا نے کوئی تذکرہ نہیں لکھا۔

سودا کا "دیوان فارسی" ان کے کلیات میں شامل ہے۔ یہ بات مصحفی کو عجیب سی نظر آئی کہ سودا نے اپنی فارسی غزلیں بلدیہ و دیف دیوان ریختہ میں شامل کر دی ہیں۔ مصحفی نے اس بات کو ایجاد سودا کہا ہے۔ ۸۵ دیوان فارسی میں ۶۲ غزلیں، ایک قصیدہ اور چند قطعات شامل ہیں۔ ۸۶ اس کلام میں

گوئی ایسی قابل ذکر بات نہیں ہے جو سودا کو فارسی شاعری میں کوئی مقام دلا سکے۔ اس میں وہی رنگِ سخن ہے جو اردو میں زیادہ موثر و پتھر افروز میں نمایاں ہوا ہے۔

دیوانِ اردو کب مرتب ہوا؟ اس کے بارے میں کوئی قطعی بات نہیں کہی جاسکتی۔ سودا کے قصائد، ہجویت اور قطعات تاریخ سے زمانے کا تعین ہو سکتا ہے، لیکن دیوانِ اردو (غزلیات) کے بارے میں صرف اتنا کہا جاسکتا ہے کہ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں جب میر نے اپنا تذکرہ ”نکات الشعرا“ مکمل کیا تو سودا اپنا دیوان ترتیب دے چکے تھے۔ نکات الشعرا میں میر نے جو انتخابِ کلام دیا ہے اس میں حروفِ تہجی کی ترتیب اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ عالم نے اپنا تذکرہ غزن نکات ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۳ع میں مکمل کیا۔ اس میں ”تمام دیوان منتخب است“ کے الفاظ اس کا ثبوت ہیں کہ غزن نکات کی تالیف یا حالاتِ سودا لکھنے وقت دیوانِ سودا مرتب ہو چکا تھا۔ حبیب گنج کا نسخہ کلیاتِ سودا ۱۱۷۳ھ کا مکتوبہ ہے۔ اس میں نہ صرف ۲۳۴ غزلیات ہیں بلکہ ۲۶ قصیدے، ۱۲ غنص، ۷ ہجویت، ۱۱ رباعیاں اور ۱۴ فردیت بھی ہیں۔ ۸۸۔ لچھی لرائی شوق نے اپنے تذکرے چمنستان شعرا (۱۱۷۵ھ/۶۲ - ۱۷۶۱ع) میں یہ لکھا ہے کہ ”کلیاتِ منتخب بر قصائد و مثنوی و . . . غنص و ترجیع بند و قطع و رباعی و مرثیہ قریب دو ہزار بیت بنظر امعان رسیدہ“۔ ۸۹۔ کلیاتِ سودا کے بے شمار نسخے دنیا میں پائے جاتے ہیں لیکن کوئی نسخہ ایسا نہیں ہے جو سودا کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہو۔ ف البتہ ایک نسخہ الذا آس لندن میں محفوظ ہے جو سودا کی زندگی میں سودا کے اپنا ہر لکھنؤ میں انگریزوں کے نائب ریزیدنٹ رچرڈ جونسن کے لیے لکھوانا گیا تھا۔ اس کے شروع میں جونسن کی مدح میں سودا کا ایک قصیدہ بھی شامل ہے۔ یہ کلیاتِ سودا کا واحد معلوم نسخہ ہے جو سودا کی نظر سے گزرا تھا اور جس میں کتابت کی غلطیاں بھی کم ہیں۔ رشید حسن خاں نے لکھا ہے کہ ”اب تک دریافت شدہ نسخوں میں محتر متی کی بناء پر یہ واحد خطوطہ ہے جس کو لندن کی بنیاد بنانا چاہیے . . . اس میں ایسے متعدد

نسخہ تاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ”حال میں یہ اطلاع ملی ہے کہ خود سودا کے ہاتھ کا لکھا ہوا کلیاتِ بریلی میں موجود ہے۔ جب تک اسے دیکھا نہ جائے اس کی تصدیق نہیں کی جاسکتی۔“ (”کلیاتِ سودا کا پہلا مطبوعہ نسخہ“ مضمون مطبوعہ ”سورہ“، ص ۷۷، شمارہ ۲۹، لاہور)۔

قطعات تاریخ موجود ہیں جن سے سال واقعہ ۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ع برآمد ہوتا ہے۔ ۹۰۰
اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ یہ کلیات سودا ۱۱۹۳ھ اور سودا کے سال وراث
۱۱۹۵ھ (۱۷۷۹ - ۱۷۸۱ع) کے درمیان لکھا گیا۔ رشید حسن خان نے اس نسخے
کو بنیاد بنا کر ”انتخاب سودا“ ترتیب دیا ہے اور ڈاکٹر محمد شمس الدین حدیقی
نے اسے بنیاد بنا کر کلیات سودا^{۹۱} مرتب کیا ہے جس کی جلد اول میں صرف
غزلیات ہیں اور جلد دوم میں صرف قصائد شامل ہیں اور حاشیوں میں دوسرے
اہم نسخوں کے اختلافات بھی درج ہیں۔ کلیات سودا کا پہلا ایڈیشن مطبع مصطفائی
دہلی سے ۱۰ جمادی الثانی ۱۳۷۲ھ/۱۸ فروری ۱۸۵۶ع میں شائع ہوا جسے میر
عبدالرحمن آہی شاگرد مومن خان نے مرتب کیا تھا اور ظہور علی ظہور نے دیاچہ
لکھا تھا۔ اس میں الحاقی کلام بھی شامل ہے۔ اس میں ۱۱۰ غزلیں دوسروں کی
ہیں، جن میں سے ۱۰۷ غزلیں صرف میر سوز کی ہیں۔^{۹۲} یہی صورت مثنویوں کے
ساتھ ہے۔ اس میں قائم، بیان اور دوسروں کی کئی مثنویاں غلطی سے شامل کر لی
گئی ہیں۔ یہی صورت دو جلدوں میں مطبوعہ کلیات سودا مرتبہ عبدالباری آسی
نیں نظر آتی ہے۔ اس میں بھی مطبع مصطفائی کی طرح الحاقی کلام شامل ہے۔
مطبع فولکشور کے محولہ بالا کلیات سے چلنے کے ایڈیشن مطبع مصطفائی کے مطابق
تھے لیکن آسی نے اپنے ایڈیشن کو مختلف عنوانات کے تحت تقسیم کر دیا ہے اور
اس کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ”جو چیز آپ کو ڈھونڈنا ہو فوراً نکال سکیں ہیں اور
ایک ہی قسم کا تمام مواد ایک جگہ مل سکتا ہے۔“ ۹۳۰ قاضی عبدالودود نے
لکھا ہے کہ ”گزارش دانسی نے اپنی تاریخ ادبیات (جلد ۳، ص ۷۰) میں لکھا
ہے کہ ۱۸۰۳ع میں اعلان ہوا تھا کہ کلکتہ میں کلیات سودا تین جلدوں میں
ذہر طبع تھا۔۔۔ میر شیر علی الموسس نے لکھا ہے کہ میرا کچھ وقت کلیات
سودا کی تصحیح میں صرف ہوا۔ دانسی کا بیان ہے کہ الموسس، جوان اور محمد
اسلم کا تصحیح کیا ہوا انتخاب کلیات سودا ۱۸۱۰ع میں شائع ہوا تھا۔ اس کا
اٹکنا ہے کہ تصحیح کلیات سے اسی کی طرف اشارہ ہو۔ وہ کلیات جس کی طرف
دانسی نے اشارہ کیا ہے، گہیں نہیں ملتا، یا تو ارادہ مطلقاً قوت سے فعل میں
لہ آ سکا یا بعض اجزا چھپے جو محفوظ نہ رہ سکے۔“ ۹۳۱

(۲)

مودا ایک چلودار شخصیت اور گونا گوں صلاحیتوں کے مالک تھے۔ یہی
چلوداری، تنوع اور رنگارنگی ان کی شاعری کا خاص وصف ہے۔ انہوں نے درد

کی طرح خود کو ایک صنفِ سخن سے وابستہ نہیں کیا بلکہ ہر صنف کو اپنے زور و توانائی سے آزمایا اور اسے علویت بخشی۔ ان کی ساری شاعری میں، خواہ وہ کسی صنفِ سخن میں ہو، ہمیں معیار کی یکسانیت کا احساس ہوتا ہے۔ قائم نے انہیں ”معتدلبِ خوش لقمہ“ ۹۵ کہا ہے۔ میر حسن ۹۶ نے ”میدانِ بیان او وسیع و طرزِ معانی او بدیع“ لکھ کر ان کی شاعری کو ”طرب انگیز“ کہا ہے۔ سودا کی شاعری کی عام خصوصیت یہ ہے کہ اس میں زور اور شکوہ ہے۔ اپنے لہجے میں بلند آہنگی اور مردانہ پن ہے۔ وہ مبالغے کے ذریعے خیال کی تصویر کے خد و خال ذہن پر ثبت کرنے کا ڈھنگ جانتے ہیں۔ مختلف موقع و محل اور مناظر کو شاعری کے سانچے میں ڈھالنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ان کی یہ صلاحیت و خصوصیت ہر صنفِ سخن میں اپنا جلوہ دکھاتی ہے اور اسی پر ان کی انفرادیت کا عمل تعمیر ہوتا ہے۔ عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ غزل میں سودا و میر کا مقابلہ کیا جاتا ہے اور کوئی میر کو سودا پر اور کوئی سودا کو میر پر ترجیح دیتا ہے لیکن اس قسم کی ترجیحات نہ صرف بے معنی ہیں بلکہ ان دونوں شاعروں کو سمجھنے میں باری مدد نہیں کرتیں۔ یہاں یہ پہلا دیا جاتا ہے کہ میر کا مزاج سودا کے مزاج سے مختلف تھا۔ ان دونوں کے مزاج مختلف عناصر سے مل کر بنے تھے۔ ان دونوں میں اگر کوئی چیز مشترک تھی تو وہ ”زمانہ“ تھا لیکن اس میں بھی ایک وقت دونوں نے اپنے اپنے مزاج کے مطابق زندگی بسر کی۔ اگر کچھ اشعار میں سودا و میر ایک دوسرے سے قریب بھی آ جاتے ہیں تو ہم ان کی شاعری کے بغیر حصے سے انہیں کیسے الگ کر سکتے ہیں؟ اس زمانے میں بھی میر کی غزل اور سودا کے بعدے کی دھوم تھی۔ میر کے مقابلے میں سودا اپنی روانہ طبع اور زور و توانائی کی وجہ سے ممتاز سمجھے جاتے تھے اور اسی لیے انہیں ”پہلوانِ سخن“ کہا جاتا تھا۔ ایسے شاعر سے، زور، قوت و توانائی جس کی فطرت ہو، نرم و لازک احساسات یا دہیے لہجے میں بات کرنے کی توقع کیسے کر سکتے ہیں؟ سودا کی شاعری کا مطالعہ کرے ہوئے اگر اس بات کو سامنے رکھا جائے تو وہ ہم سے آج بھی موثر انداز میں مخاطب ہوتی ہے۔ غزل کے میدان میں سودا عاشقِ زار کی صورت میں نہیں بلکہ مردِ میدان کے عزم کے ساتھ داخل ہوتے ہیں۔ یہی وہ صنف ہے جہاں سودا کا مقابلہ میر سے کیا جاتا ہے اور جذباتِ غم کی متابعت سے دہیے لہجے کو نہ دیکھ کر یہ کہہ دیا جاتا ہے کہ سودا کی طبع غزل کے لیے موزوں نہ تھی۔ یہ ایک طرہ کا کلیہ ہے اور سودا کی غزل کو میر کے معیار سے لانے کی کوشش ہے۔ یہ ضرور ہے کہ میر کی غزل بڑھ کر

جب ہم سودا کی غزل پڑھتے ہیں تو وہ ہمیں میر کی طرح اپنی گرفت میں لیتی لیکن ہمیں یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ یہ مختلف قسم اور مختلف رنگ کی شاعری ہے جس میں احساس و جذبہ کے بجائے مضمون آفرینی کی طرف رجحان ہے۔ یہ مختلف قسم کی شاعری اس لیے ہے کہ میر کے ہاں اندر کی دنیا آباد ہے لیکن سودا کے ہاں باہر کی دنیا سے رشتہ استوار ہے۔ ہر درون میں شاعر کی طرح، میر کے لیے بھروسہ، ان کی اپنی ذات اور انا خاص اہمیت رکھتی ہے۔ کائنات سے ان کا رشتہ اسی سطح پر قائم ہوتا ہے، لیکن بیرون میں شاعر اپنی ذات و انا کو بس منظر میں رکھتا ہے اور انسان و کائنات سے رشتہ اپنی ”انا“ کو الگ کر کے قائم کرتا ہے۔ وہ مردم بیزاں نہیں ہوتا۔ اس میں دوسروں کے نقطہ نظر کو سمجھنے اور اپنے نقطہ نظر پر نظر ثانی کرنے کی بڑی صلاحیت ہوتی ہے۔ اس کا حلقہ احباب بھی وسیع ہوتا ہے۔ اسی لیے اس کا انداز نظر طرب انگیز ہوتا ہے۔ سودا اسی بیرون میں انداز نظر اور مزاج کے حامل تھے اور ان کی شاعری بھی اسی انداز نظر کی حامل ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ لکڑ و احساس اور وجدان دونوں قسم کے شاعروں کے ہاں ملیں گے لیکن بنیادی طور پر انداز نظر دونوں کا مختلف ہوگا۔ میر کی غزل ایک امکان کی حامل ہے اور سودا کی غزل دوسرے امکان کی۔ ”آب حیات“ میں آزاد نے میر و سودا کے ہم معنی اشعار دیے ہیں لیکن یہ اشعار ہم معنی ہوتے ہوئے بھی دونوں شاعروں کے مختلف انداز نظر اور مختلف مزاجوں کو واضح کرتے ہیں :

میر

- ۱۔ رات تو ساری کٹی ستے پریشاں گوں
میر جی گونہ گھڑی تم بھی تو آرام گزرو
- ۲۔ گلا میں جس سے گزروں تیری لم ولانی کا
جہان میں نام نہ لے بہر وہ آشنائی کا
- ۳۔ ایک محروم چلے میر ہمیں دلہا سے
دولہ عالم کو ڈانٹے دے دیا کیا کیا کچھ
- ۴۔ مرہائے میر کے آپسہ بولو
ابھی تک روتے روتے سو گیا ہے

سودا

- ۱۔ سودا نری لرباد سے آنکھوں میں کٹی رات
اب آئی صحر ہونے کو لک تو کہیں سر بھی
- ۲۔ رگلا لکھوں میں اگر تیری سے وفائی کا
لہو میں غرق سفید ہو آفتابی کا
- ۳۔ سودا جہاں میں آئے کھوں کچھ نہ لے گیا
جاتا ہوں ایک میں دلر بُر آرزو لیے
- ۴۔ سودا کی جو بالعب یہ کیا شور قیامت
خسدام انہب بولے ابھی آنکھ لگی ہے

آپ نے میر و سودا کے یہ چار چار شعر پڑھے۔ میر کے ہاں غنائیت، مثنوی اور نرم روی کا اظہار ہے۔ ہات غم کے اندر لوہی ہوئی دھیسے لہجے میں دل کے اندر سے نکلی ہے۔ سودا کے لہجے میں جھٹکار ہے، باندہ لہنگی ہے۔ میر کے اشعار میں ان کی انا کا ہر تو موجود ہے۔ سودا کے ہاں باہر کی ہوا کا جھونکا بھی آ رہا ہے۔ میر کے ہاں معنی جذبے میں تبدیل ہو گئے ہیں۔ سودا کے ہاں جذبہ معنی کو ابھار رہا ہے۔ میر کے ہاں اثر چلے پہنچ رہا ہے، سودا کے ہاں اثر معنی کے بعد پہنچتا ہے۔ میر نے وفائی کا ذکر کرتے ہیں تو ”جہاں میں نام نہ لے بھر وہ آفتابی کا“ کہہ کر احساس کی سطح باقی رکھتے ہیں۔ سودا نے وفائی کا ذکر کرتے ہیں تو ”لہو میں غرق سفید ہو آفتابی کا“ کہہ کر معنی کی سطح باقی رکھتے ہیں۔ آخری شعر میں میر کے ہاں تنہائی کے متائے کا احساس ہوتا ہے۔ سودا کے ہاں تنہائی کا نہیں بلکہ تجلت بھرت اور شور کا احساس ہوتا ہے۔ میر کا سونا کسی اور وجہ سے ہے جو سودا کے سونے سے بالکل مختلف ہے۔ احساس و معنی کی سطح کا ہیں فرق میر و سودا کی شاعری کا فرق ہے جس سے مختلف لہجے اور مختلف طرز ادا جنم لیتے ہیں اور اسی فرق سے لفظوں کا استعمال، ان کی ترتیب اور تصور بدل جاتے ہیں۔ سودا ابھی کہیں گھوٹی میر کی س داغلیت کا اظہار اپنی غزل میں کرتے ہیں لیکن یہ سودا کی شاعری کا عام مزاج نہیں ہے۔ اسی لیے سودا و میر کی غزلوں کا مقابلہ کرنا اور کبھی سودا کو غزل میں میر پر اور کبھی میر کو سودا پر ترجیح دینا صحیح تنقیدی انداز نظر نہیں ہے۔ میر و سودا کا یہ مقابلہ خود ان شاعروں کی زندگی میں شروع ہو چکا تھا اور سودا کے نصیب سے اور میر کی غزل کی تریف کی جاتی تھی جس کا احساس خود سودا کو بھی تھا :

تھنچے ہیں وہ جو ہے سودا کا قصیدہ ہی خوب
ان کی خدمت میں لیے میں یہ غزل جاؤں گا
ایک اور جگہ کہتے ہیں :

سودا کو تم سمجھتے تھے کہ وہ نہ سکے گا یہ غزل
اُپریں ایسے وہم پر ، صدفے میں اس گان کے

لیکن غزل میں بھی سودا کا اپنا مخصوص دائرہ ہے جس میں وہ ایک بڑے غزل گو
نظر آتے ہیں ۔ میر نے جو غزل کا مخصوص مزاج بنایا تھا وہی غزل کا مزاج بن
گیا تھا ۔ سودا نے غزل میں باہر کی دنیا سے تعلق پیدا کرتے ایسے قصیدے کی
طرح ایک نئی وسعت اور تنوع دیا جس سے غزل میں ہمہ گیری پیدا ہو گئی اور
آنے والی نسل کے شعرا کے لیے ایک نیا راستہ نکل آیا ۔ جیسے میر کے ہاں ہر
صنف سخن پر ان کے مزاج غزل کی چھاپ نظر آتی ہے اسی طرح سودا کے ہاں
ہر صنف پر ان کے مزاج قصیدہ کی چھاپ نمایاں ہے ۔ دیوانِ سودا کی ساری غزل
کو لہجے ۔ اے ہم سودا کی نمائندہ غزل کہہ سکتے ہیں :

مغفوف نہیں اس کی غزل کے بساں کا
جو بے شمع سراپا ہو اگر صرف زہاں کا
ہر دم کے تعین گو در دل سے اٹھا دے
کہلتا ہے ابھی ہل میں طلسمات جہاں کا
تک دیکھو منہ خاتم عشق آن کے اے شمع
جوں شمع حرم رنگ چھٹکتا ہے ہلاں کا
اس گلشنِ ہستی میں عجب دید ہے لیکن
جب چشم کھلے گل کی تو موسم ہو خزاں کا
دکھلائیے لیے جا کے تھلے مصر کا بازار
لیکن نہیں خواہاں کوئی واں جنسی کراں کا
سودا جو کبھی گوش سے ہمت کے سننے کو
مضبوط رہی ہے جرمِ دل کی لغات کا
ہستی سے عدم تک نفسِ چند کی ہے راہ
دنیا سے گزرتا سفر ایسا ہے گمساں کا

دیوان کی پہلی غزل ہونے کی وجہ سے اس میں حمد و تعریف کے مضامین زیادہ
ہیں ۔ یہ وہ روایتی مضامین ہیں جو عام طور پر فارسی و اردو غزل میں ملتے ہیں
لیکن ان روایتی مضامین کو بھی سودا نے اس قدرت سے پیش کیا ہے کہ وہ نئے

معلوم ہوتے ہیں۔ پہلے شعر کے پہلے مصرع ہیں ”زبان کا مدح میں شمع ہو جانا“
 سے یانے میں ایک ایسی لذت پیدا ہو گئی ہے کہ روایتی بات بھی نئی معلوم
 ہوتی ہے۔ دوسرے شعر میں تصوف کی جیلنگ اور صوفیانہ انداز نظر واضح ہے۔
 تیسرے شعر میں روایتی شیخ پر محبوب کی اہمیت واضح کی گئی ہے لیکن ”جون
 شمع حرم رنگ جھمکتا ہے بتایا کا“ کہہ کر لذتِ بیان سے ایک لڑا پن پیدا
 ہو گیا ہے۔ چوتھے شعر میں لطیف پیرائے میں تنقیدِ حیات ملتی ہے۔ پانچویں
 شعر میں مبالغے کی دلکشی سے شعر میں حسن پیدا ہو گیا ہے۔ آخری شعر میں
 زندگی و موت کے ذرا سے فاصلے کو خوبصورتی سے واضح کر دیا ہے۔ یہاں ہمیں
 وہ سب مضامین نظر آتے ہیں جو دوسرے شعرا کے ہاں بھی ملتے ہیں لیکن اس
 غزل گو پڑھ کر ہمیں یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ ایک بالکل اورینٹل شاعر کی
 تخلیق ہے جس نے اپنے لذتِ یانے سے روایتی خیالات و اشارات کو ایک نیا
 رنگ دے دیا ہے۔ یہاں ہر و قالبہ کی پوری ماہندی ہے۔ زبان بھی صحت کے
 ساتھ استعمال ہوتی ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ غزل میں کوئی مخصوص ”موڈ“ نہیں
 ہے۔ ان اشعار سے وہ راگ، وہ لہجہ پیدا نہیں ہوا جو اعلیٰ غنائی شاعری کا خاصہ
 ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سودا کی غزل جذبہ و احساس کی ترجمانی کے بجائے
 اپنا رشتہ باہر کی دنیا سے قائم کر رہی ہے۔ اسی غزل کے چوتھے شعر میں لطیف
 جذبے کو مخصوص آہنگ کے ساتھ بیان کرنے کے باوجود دوسرا مصرع اس
 جذبے کا رشتہ باہر کی دنیا سے قائم کر دیتا ہے ع ”جب چشم کھلے گئی کی تو
 موسم ہو خزاں کا“۔ اسی مزاج سے سودا کا مخصوص رنگِ سخن پیدا ہوتا ہے
 جس میں شگفتگی ہے، نشاطِ گہیت ہے، طنز کی کاٹ ہے اور مزاج کی رنگینی
 ہے۔ سودا کے اس تخلیقی عمل سے مختلف اسالیبِ بیان ابھرے جن سے زبان میں
 بیان کی قوت کو نہایت ترقی ہوئی۔ یہ اس دور میں اتنا بڑا کام تھا کہ اگر سودا
 کے ہاں الہام نہ ہوتا تو اردو زبان و شاعری اتنی تیزی سے ترقی کے مراحل طے
 نہ کرتی۔

سودا کے شاعری کے بارے میں اپنے نقطہ نظر کا چابجا اظہار کیا ہے۔ وہ
 کلام میں صفائی کو بنیادی چیز سمجھتے تھے ع ”صفا کلام کی میرے ہے شکل
 آئینہ“ یہی تخلیقِ مطمح پر ابلاغ ہے۔ اسی سے عروسِ معنی کا پیراہن درست
 ہوتا ہے۔ سودا نے اسی لیے خود کو ”سخن تراش“ کہا ہے۔ سودا کے لیے
 شاعری میں مضمون و معنی ہی بنیادی چیز ہے :

عروسِ معنی کی تصویر کھینچ آتی ہے سودا گلو
 کوئی خاطر میں اس کے مائی و بہزاد آتا ہے
 بس کہ رنگینہ معنی ہے سرے دیوان کی
 ہر ورق کا ہے گلشنِ کب کے برابر کاغذ
 دل معنی رنگین ہے لبِ ریز ہے سودا کا
 اس غنچے میں بھولے ہے گلزار بہت نغمہ

”معنی راکیں“ ان کی شاعری کا وہ مرکزی نقطہ ہے جس سے ان کی شاعری کے چھوٹے بڑے دائرے بنتے ہیں۔ سودا کے ہاں مضمون و معنی کی تلاش کے دو ماخذ ہیں۔ ایک خود ان کا بیرون ہیں مزاج اور دوسرے وہ فارسی شعرا جن کا اثر سودا نے قبول کیا اور جن میں صائب، نظیری، یدل اور لغانی کے نام قابل ذکر ہیں۔ خیال ہندی و مضمون آفرینی ان سب شعرائے فارسی کی امتیازی خصوصیت ہے۔ سودا نے انہی شعرا کے رجحانات و میلانات کو اردو شاعری میں سمویا۔ ان کے ہاں جو لفظ ہندو غزلیں کثرت سے ملتی ہیں وہ بھی نظیری کا اثر ہے۔ صائب سے انہوں نے نمونہ نگاری لی اور اپنی غزل میں اسی انداز کے عشقہ و اخلاق مضامین داخل کیے۔ یدل سے انہوں نے خیال ہندی و مضمون آفرینی لی اور اپنی غزل میں شامل کی۔ یہی وہ خصوصیات ہیں جو قصیدے میں رنگ بھرتی ہیں۔ سودا نے قصیدے کی ان خصوصیات کو اردو غزل میں استعمال کر کے غزل کو ایک نیا رنگ و آہنگ دیا۔ یہ وہ کام ہے جو اس دور کے کسی دوسرے شاعر نے اس طور پر انجام نہیں دیا۔ فارسی شعرا کے ان اثرات نے سودا کے ہاں نیا کام کیے۔ ایک یہ کہ فارسی غزل کے خیالات و مضامین اور رسوم و کنایات سودا کی غزل میں استعمال ہو کر اردو زبان کے ساتھ میں ڈھل گئے۔ دوسرے یہ کہ متعدد فارسی روزمرہ و محاورات کے اردو تراجم شاعری کے ذریعے زبان کا جزو بن گئے جن سے زبان میں اظہار کا سلیقہ بڑھ گیا۔ تیسرے یہ کہ فارسی تراکیب اور بندشیں غزل کے مزاج میں شامل ہو گئیں جن سے بیان میں لطافت و رنگینی پیدا ہو گئی اور زبان بہت کم مدت میں ڈھل منہجِ نثر صاف ہو گئی اور نئی سطح پر اٹھ آئی۔ سودا نے اپنی اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں سے فارسی اثرات کو اردو غزل کے مزاج کا حصہ بنا دیا اور آئندہ دور کی شاعری کی بنیاد رکھ کر اس کی دیواریں بھی جن دیں۔ اسی لیے سودا کی غزل روایتی (نرسودگی کے معنی میں نہیں) اور فارسی غزل جیسی ہے۔ اس نقطہ نظر سے اگر سودا کی غزل کا مطالعہ کیا جائے تو سودا کے کلام میں

فارسی شعرا کے مختلف اسالیب کے علاوہ ان کے معنی و مضمون کے آزاد تراجم کثرت سے ملیں گے۔ بہت سے فارسی اشعار تو پورے اُردو اسلوب و لہجہ کے ساتھ اس خوبصورتی سے ترجمہ ہوئے ہیں کہ وہ سرے سے ترجمہ ہی نہیں معلوم ہوتے بلکہ معلوم ہوتا ہے کہ سودا کا شعر و خیال فارسی شعر سے لکرا گیا ہے۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ایک روز خانِ آرزو کے ہاں مجلسِ مشاعرہ میں مرزا رفیع سودا نے فلسی کے شعر کا اُردو ترجمہ ایسے پڑھا گویا وہ ان کا ہو۔ آرزو نے بہت تعریف کی اور دورانِ تعریف فی البدیہہ یہ شعر پڑھا جس میں اس طرف اشارہ تھا :

شعر سودا حسدیشِ فلسی ہے لکھ رکھیں چاہے فلک بہ فلک

”حدیثِ فلسی“ ذومعنی تھا۔ مرزا نے اختیارِ الٰہی اور آرزو کے سینے سے لگ گئے۔ سودا کے ہاں یہ سارا کام اس تخلیقی سطح پر ہوا ہے کہ یہ سب اثرات اُردو زبان کا حصہ بن کر آئے ہیں۔ سودا کے ہاں فارسی اشعار کے اُردو ترجمے کی تخلیق صورت دیکھنے کے لیے یہ چند اشعار دیکھیے :

فارسی اشعار

- ۱۔ مصلحت نیست کہ از پردہ برون افتد راز
(حافظ) ورنہ دو محلِ رازداں خبرے نیست گمہ نیست
- ۲۔ ہوئے یار من از لب مست وفا می آید
(ظہیری) شاعر از دست بگیرد من از کار شدم
- ۳۔ آلودہ قطراتِ عسوق دیدہ جیبِ را
(فلسی) اختر ز فلک می تگرود روئے زمیں را
- ۴۔ سوار شد آن پادشاہِ کشورِ حسن
(لااعلم) کہ آفتاب گشادہ نشانِ زریں را

سودا کے اشعار

- ۱۔ رازِ دہر و حرمِ الشاہِ گریب ہم ہرگز
ورنہ کیا چیز ہے بابِ اپنی نظر سے باہر
- ۲۔ گہلشِ چشم اس کی مجھے باد ہے سودا
شاعر کو سرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

- ۷۔ السوداء فطرات غرق دیکھ چیب کو
 لغز بڑے جھانکے ہیں لک پر ہے زبیں کو
 ۸۔ ہوا سوار وہ شاہد سرا شہشعر حسب
 کہ آفتاب نے زبیں نشان کھول دے

سودا کی غزل میں مضامین ، علامات ، تصور حسن و عشق ، تشبیہات و استعارات ، صنائع بدائع اور معیار شاعری وغیرہ وہی ہیں جو فارسی شاعری میں ملتے ہیں ۔ انہوں نے شعری طور پر اپنی خلافت توت سے انہیں اردو غزل میں اس طور پر سمجھا کر، جہاں اہی فارسی جیسی لطافت ، رنگینی اور طرز پیدا ہو گیا ۔ سودا کا کمال یہ ہے کہ وہ فارسی روایت کو اردو زبان کے ساتھ میں ڈھال کر اسے ایک قابل تقلید صورت دے دیتے ہیں ۔

سودا کی غزل میں جو مضامین بار بار آتے ہیں ان میں حسن محبوب ، اس کے لاز و ادا ، اعضائے جسمانی اور حرکات و سکنات کا بیان نمایاں ہے ۔ چاہ وہ حقیقت و مجاز کو ہم کنار کرنے کی کوشش ضرور کرتے ہیں لیکن ہوں معلوم ہوتا ہے کہ مزاجاً سودا کو حقیقت سے نہیں بلکہ مجاز سے دلچسپی ہے ۔ ان کا محبوب گوشت پوست کا انسان ہے اور وہی ان کا مخاطب ہے :

لذک اندامی مگروں کیا اس کی اے سودا یان
 شمع ساں جس کے بدن پر ہو پسینے کا غراں
 اس زلف کو جب دیکھا میں پانہ میں سودا کے
 بہرے ہوئے ہاتھی کی زنجیر نظر آئی
 ٹھہرا ہے تری چال میں اور زلف میں جھگڑا
 ہر ایک یہ گھنٹی ہے لٹک مجھ میں بڑی ہے
 صورت میں تو کہتا نہیں ایسا کوئی کب ہے
 اک دھج ہے کہ وہ نہر ہے آفت ہے غضب ہے
 اندام کل یہ ہوا لہا اس مزے سے چاک
 چون خوش قدوں کے تپ یہ مسکتی ہیں چولیاں

جہاں وہ اندر پیدا ہونے والے جذبات کا رشتہ باہر کی دنیا سے ، معنی کی سطح پر ، قائم کر رہے ہیں ۔ یہ غزل میں سودا کا مخصوص رنگ ہے ۔ سودا کے ہاں فارسی کے زہرائر جو مضامین بار بار آتے ہیں ان میں بے لیاقی و نیرنگر زمانہ کے علاوہ اخلاقی مضامین اور تصوف کے عام کلیے بھی شامل ہیں ۔ یہ چند شعر بڑھے :

سودا نگام دیدہ تھقی کے حضور جلوہ ہر ایک ذرے میں ہے آفتاب کا

چند دہر میں توام ہے سدا شادی و عہد خداداد کلی ہے یہے گروہ شہت سے ۱۵۰

منعم نہ سر پٹائے عمارت کی فکری میں
ہر سب حوالبان تھیں جہاں تک ہیں اب اجاز
ابھرے ہے کیسا حساب خط اے حریر ہوش
یاں جس کو دیکھتے سو ہوا ہے گفت ہوش
کسی کی مرگ پر اے دل نہ کیجے چشم تو ہرگز
بہت سا روئیے ان کو جو اس جینے بہ مرتے ہیں

سودا کے ہاں ایک مضمون ، جو فارسی شاعری کی طرح اردو میں بھی ہر شاعر
کے ہاں آیا ہے ، زاہد ، واعظ ، قاصح ، شیخ بر طنز ہے ۔ زاہد و شیخ اردو
فارسی شاعری میں مذاق و بے عمل انسان ہے جو انسان کو فطری کاموں سے
روکتا ہے اور شاعر جس پر چوٹ کر کے عدائے احتجاج بلند کرتا ہے ۔ سودا کے
ہاں اس مضمون کے دو چلو ہیں ۔ ایک تو وہی جس کا ذکر ہم نے ابھی کیا ہے
اور دوسرا یہ کہ سودا مقدس و محترم تصورات اور چیزوں پر بھی دوسے ہی طنز
کرتے ہیں جیسے شیخ و زاہد پر ۔ چلی صورت سودا کی شاعری میں یہ ملتی ہے :

ہم سے کو آسار کے بڑھو نماز شیخ
مجدے سے دودھ سر کو اٹھا ہا نہ جائے گا
کیا چاہیں شیخ گعبہ گیا یا ہوسنے دہر
اتنا تو چاہتے ہیں گد پیالہ اسے گیا

شیخ کی ڈاڑھی گو سودا دلد تو کھینچے ہیں ہش
مجھ کو ان کے منہ پر آتا ہے نظر ہشیمہ صاف
شانے میں شیخ جی کی ڈاڑھی پھنسی نہ سمجھو
اک چور ہال ہے باب وہ کالہ میں دھا ہے
ناصر تو آدمی ہو تو مائوں میں تیری بات
حشرات کی طرح سے زمیں کا ہنسا ہے

اور دوسری صورت ، جس میں محترم و مقدس تصورات ، اشیاء و عقائد دین بھی
اسی طنز و مسخر کا نشانہ بنتے ہیں ، یہ ہے :

اذاں کا شور بھی کیا گم ہے پا و ہوئے مستان سے
جو ٹھوٹا طاق مسجد میں ہے وہ ہی غل ہے شیشے میں
ہارا مضطرب گوسا گم ہے زاہد تیری مسجد سے
گم یاں بھی چار قل سے مے سدا شاعری ہے شیشے میں

آہا ہوں تازہ ذہب بہ حرم شیخنا مجھے
 پوجا کماز سے بھی مقدم بہت ہے باب
 گمے کی زیارت کو اے شیخ میں پہنچوں گا
 مستی سے مجھے بھولے جس دن رو سے خانہ

سودا کے ہاں یہ مضامین بھی لازمی روایت کا عکس ہیں لیکن یہاں بھی ہمیں
 ایک زور بیان اور قوت کا احساس ہوتا ہے جو اس دور کی شاعری میں ایک
 نئی چیز ہے۔ اسی زور بیان سے وہ سنگلاخ زمینوں کو ہانی کر دیتے ہیں۔
 پیچیدہ سے پیچیدہ مضمون کو صفائی سے بیان کر دیتے ہیں۔ لحدت بیان سے وہ
 عام روایتی مضامین میں بھی نازکی و رنگینی پیدا کر دیتے ہیں لیکن ان کے شعر
 ہمارے جذبہ و احساس کو نہیں چھوڑتے۔ ان کی غزل میں مضامین کا دائرہ بھی
 محدود ہے۔ حسن و عشق، ادائے محبوب، سراپا، مے و سحر، جام و مینا،
 شیخ، زاہد و واعظ، تہذیب و معاشرت کے عام اخلاقی اصول اور تصوف کے چند
 مروجہ خیالات ان کی غزل کے وہ موضوعات ہیں جو بار بار آتے ہیں، لیکن سودا
 ان میں اپنے تخیل کی رنگینی اور تخلیقی توانائی سے ایک لحدت اور قوت پیدا کر
 دیتے ہیں۔ یہی ان کی انفرادیت ہے۔ ان کے طرز فکر اور انداز بیان پر صائب کا
 اثر نمایاں ہے۔ رنگِ صائب کو عام اصطلاح میں مثالہ کہتے ہیں۔ اس میں پہلے
 شاعر کوئی دعویٰ کرتا ہے اور پھر شاعرانہ دلیل سے اسے ثابت کرتا ہے۔ سودا
 نے اس طرز کو بھی بار بار استعمال کیا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھئے :

طبیعت سے فرسوسا یہ کی شعر تو نہیں ہوتا
 جسو آبِ چاہ کا نظر ہے وہ گسوہر نہیں ہوتا
 بھننے ہے یوں دل گو میرے تقویت دہنام ہار
 جوہ دوائے تلخ سے ہاوسے کوئی بیار نہیں
 نہیں روشن دلائل کو وسعتِ روزی زمانے میں
 گمہ کو نان، گاہے ہار، گمہ آدھی، گیسے ساری

مضمون آفرینی کا یہ رنگ، جو فصائد میں زیادہ کھل کر سامنے آیا ہے، سودا
 کی غزل کا عام رنگ ہے۔ اس طرز بیان کو دیکھئے تو یہ پیچیدہ ہے۔ اس میں
 بلند آہنگی ہے لیکن ساتھ ساتھ روانی بھی ہے۔ یہ وہ رنگِ سخن ہے جو آئے
 والے دور میں مضمون آفرینی کی شکل میں ناسخ کے ہاں ایک امتیازی خصوصیت
 بن کر ابھرتا ہے اور لکھنوی شاعری کا مخصوص رنگِ سخن بن جاتا ہے۔
 جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، میر کا رنگ ناقابلِ تقلید ہے، جب کہ سودا کا رنگ

قابل تقلید ہے۔ لاسخ نے میر کی بھی پیروی کی لیکن وہ رنگ ان سے نہ لیا سکا، لیکن جب لکھنؤ میں اردو شاعری کا اپنا رنگ ابھرا تو اس پر سودا کا اثر، قابل تقلید ہونے کی وجہ سے، سب سے زیادہ ہوا۔ خود لاسخ نے بھی اس کا اعتراف کیا ہے :

کب باری فکر سے ہوتا ہے سودا کا جواب

ہاں تتبع کرتے ہیں لاسخ ہم اس مغفور کا

سودا کے یہ چند اشعار دیکھئے جو لکھنوی رنگ کے اولین نقوش ہیں :

بروائے شمع رو پر کیوں یوالہوس ہو سودا

شعلے کے گرد بھولا کب کام ہے مگس کا

زخم دل ہاتھ سے سوز سخن سے التیام

چاک مشا ہے زبان شمع سے کلگیر کا

جو کہ ظالم ہو وہ برگز بھولتا بھلتا نجیب

سبز ہونے کھیت دیکھا ہے کبھو شمشیر کا

شمع رو کہتا ہے سودا ہے تارہ کی عقل

شمع کا عکس اس کے عارض پر کاف ہے ماہ کا

بھینکنے جو کتاب دار مرا تیر ہوا پر

میرغ بھی پھر لہ عصائیں ہوا پر

یہ رتبہ جاہ دلہا کا نہیں کم مال زادی سے

کہ اس پر روز و شب میں سینکڑوں چڑھتے اترتے ہیں

تیغ چوہی سے گھات قبضہ فولاد ہو نصب

نہ رہے صاحب جو پر کبھو نامرد کے ساتھ

یہ وہ رنگ سخن ہے جو آئندہ دور میں لاسخ کے ذریعے اس طور پر مقبول ہوتا

ہے کہ ابتدائی زمانے میں غالب و مومن تک اسی رنگ سخن کی پیروی کرتے

ہیں جس کا اعتراف خود غالب نے ایک خط میں کیا ہے۔ لیکن آج سودا کے

دیوان غزل کو دیکھ کر دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ اس میں کوئی

خاص انفرادی رنگ نہیں ہے بلکہ ان کی غزل فارسی غزل کا اردو روپ ہے۔

دوسرے یہ کہ اس غزل کے مزاج پر قصیدے کا رنگ غالب ہے۔ اسی لیے اس

میں مضمون آفرینی، مبالغہ اور زور بیان نمایاں ہے۔ ان کی غزل کے آہنگ

میں فارسی الفاظ و تراکیب کا گہرا اثر شامل ہے۔ سنگلاخ زمیٹوں کا استادانہ

استعمال بھی قصیدے ہی کا اثر ہے۔ سودا کی غزلوں میں دس بیس شعر ایسے

خود مل جائے ہیں جن میں وارداتِ قلبی کو بیان کیا گیا ہے ، لیکن یہ رنگ ان کے مزاج سے مناسب نہیں رکھتا ۔ وہ عشق آشنا خود رہے لیکن عاشقِ زار نہیں تھے ۔ ان کے ہاں عشقِ واردات کے بیان میں بھی ذرا سے نامیے کا اضافہ ہوتا ہے ۔ وہ عشق میں ٹوٹے نہیں ہیں ۔ قرب چاکر ہی دور رہتے ہیں ۔ یہاں ہم عشق کے بارے میں سودا کے ملت شعر درج کرتے ہیں ۔ انہیں ہمارے ساتھ پڑھیے :

سودا شرابِ عشق نہ گھٹے تھے ہم نہ ہی
پایا مسرہ نہ ہوئے اب اس کے غبار کا
گھٹتے ہیں عشق جس حکومت بوجھ ہے وہ کیا ہے
اک زہر ہے کہ جٹ نے پیر و جوان مارا
عاشق فنا میں اپنی پیہرود جاتے ہیں
جس کا زبان جو ہوئے تو سود جاتے ہیں
عشق لولہ مرا ، حسن ترا مصلحتیں
چھوڑے گا اس کی کشش کا نہ یہ آپ دامن
عشق ہی شرط ہے کیا ہو مرض الموت بھی
ہا رب المات کے مرنے کو ہی آزار کئی
گھٹتے ہیں جسے عشق سو وہ چیز ہے سودا
جوب ذاتِ خدا جس کے حسب ہے نہ حسب ہے
عشق سے تو تپ ہو تپ وہی واقع
دل کو شعلہ سا کچھ لپٹا ہے

ان میں حالتوں شعر کو چھوڑ کر باقی سب اشعار میں سودا نے عشق کو جس طرح بیان کیا ہے اس میں ٹوب جانے کی کیفیت نہیں ہے ۔ یہاں عشق کے اوپری پن کا احساس ہوتا ہے ۔ سودا کے ہاں عشق دل کا معاملہ نہیں ہے بلکہ وہ نراب و صراحت کی طرح ایک باہر کی چیز ہے ۔ ان کے ہاں عشق کے بیان میں احساس کی وہ شدت بھی نہیں ہے جو ہمیں میر کے ہاں ملتی ہے اور جو سودا کے ساتویں شعر میں موجود ہے ۔ یہاں وہ عشق کا بیان کسی خارجی چیز یا معلوم کیفیت کے حوالے سے نہیں کر رہے ہیں بلکہ ایک ایسے جذبے سے دو چار ہیں جسے وہ غارج کے حوالے سے بیان کرتے ہیں قاصر ہیں ۔ یہاں جذبہ ان سے اٹھائے نہیں اٹھتا اور وہ اسے ”دل کو شعلہ سا کچھ لپٹا ہے“ کہہ کر رہ جاتے ہیں ”شعلہ سا“ اور ”کچھ“ کے الفاظ اس کیفیت کی بُر اسراریت میں اضافہ کر رہے ہیں ۔ لیکن یہ رنگِ سخن سودا کا مزاج نہیں ہے حتیٰ کہ سودا کے

وہ انجاز بھی ، جو ضرب العدل بن گئے ہیں ، دل کی گہنیت کے اظہار سے زیادہ سودا کے اسی آہنگ اور مضمون آفرینی کے اسی رجحان کو نمایاں کرتے ہیں جو سودا کی انفرادیت ہے ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھئے :

لاوک کرے کے عید نہ چھوڑا زمانے میں
 نڑے ہے مرغِ قبلہ نما اپنے خانے میں
 سودا خدا کے واسطے کسر قصہ مختصر
 انہی نو نیند لڑ گئی ڈیرے خانے میں
 سودا کی جو ہالہ بہ کیا شور قیامت
 خدامِ ادب بولے ابھی آنکھ لگی ہے
 گل بھینکے ہے عالم کی طرف ہلکے نمر بھی
 اے خانہ براندازِ چمن کچھ تو بدھ بھی
 فکر معاش و عشقِ شباب ، یاد رنگاب
 اس زندگی میں اب کوئی کیا کیا کرے
 تہہ تیغ تلے کہہ تو رسم سے گھر سر دھر دے
 ہمارے یہ ہیں سے ہو ، ہر گارے و ہر مرادے
 جس روز کسی اور پسہ ہمداد کرو گے
 پسہ یاد رہے ہم کسو بن یاد کرو گے

سودا غزل میں کسی ایک رنگ پر نہیں چمے رہتے بلکہ مختلف اصالیب ، مختلف رنگوں اور مختلف لہجوں کو اردو غزل میں استعمال کرنے کا تجربہ کرتے ہیں اور اس تجربے میں فارسی غزل کی بھلی ہوئی روایت سے بڑی طرح استفادہ کرتے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے مزاج میں ہلک ونگ نہیں بلکہ رنگارنگی ہے :

ز ہں رنگینہ معنی مری عالم میں بھلی ہے

سخن جس رنگ کا دیکھو گے میں بھی اس میں شامل ہوں (سودا)

سودا کا کہنا یہ ہے کہ وہ غزل میں ہر رنگ کو برتنے کی طرح ڈالتے ہیں ۔ انہوں نے فارسی کے نمائندہ غزل گوؤں کے رنگ و اصالیب کو اردو غزل میں سونے کے تجربات کیے جن سے وہ مختلف رنگ پیدا ہوئے جن سے مصحفی ، جرات ، فاسیح غالب اور ذوق نے آگے چل کر کام لیا ۔ جب ہم سودا کا یہ شعر پڑھتے ہیں تو ہمیں ذوق کی غزل یاد آ جاتی ہے :

سودا ہزار حیف کہ آ کر چہاں میں ہم

گیا کہ چلے اور آئے تھے کس کام کے لیے

ہا جب یہ شعر پڑھتے ہیں تو غالب کی روایت غزل کی جھلک سامنے آ جاتی ہے :

جزو سب کل گم ہوئی جانے جو ہو واقف رلا
قطرے سب بحر نہ سمجھے دل آگہ غلط
ہند سے تیری زلفدا حلال مرا یہ سے ہے
سگ کا گزیدہ جس طرح دیکھ لڑے ہے آب کو

ہا وہ غزل جس کا مطلع یہ ہے :

گدا دستِ اہل محرم دیکھتے ہیں ہم اپنا ہی دم اور ندم دیکھتے ہیں

اس طرح آنے والے دور کے کئی اسکانات کی جھلکیاں ہمیں سودا کے کلام میں نظر آتی ہیں اور چونکہ یہ رنگ قابلِ تقلید تھا اس لیے سودا کی غزل کا اثر اُردو غزل کی روایت پر گہرا پڑا۔ سودا اُردو غزل کو وسعت دینے ، اس میں طرح طرح کے رنگ بھرنے اور تنوع پیدا کرنے کے بانی ہیں۔ سودا کے بعد اُردو غزل میں بہت وسعت آئی۔ اس میں ہر قسم کے خیالات ادا کیے گئے ، ہر قسم کی زمینیں استعمال کی گئیں ، جہاں تک کہ غزل اُردو شاعری کی ایک مقبول عام صنف بن گئی۔ اس عمل میں ، میر کی طرح ، سودا بھی برابر کے شریک ہیں۔

اب رہا قصیدے کی زبان کا غزل میں استعمال کا مسئلہ تو یہ سودا کی انفرادیت ہے۔ ان کے مزاج میں گداغشگی کے بجائے قوت ، زور ، اُمید ، نشاط اور شکستگی ہے۔ اس مزاج نے انہیں ایک بڑا قصیدہ گو بنایا ہے۔ قصیدے ہی کی وجہ سے ان کے ہاں مختلف علوم کی اصطلاحات بھی شعر میں آ جاتی ہیں۔ قصیدے کی طرف فطری رجحان کی وجہ ہی سے ان کے ہاں حسن سے زیادہ عظمت ، بے ساختگی سے زیادہ فن کے شعور کا احساس ہوتا ہے۔ اس مزاج نے اُردو غزل میں نوت اور زور پیدا کیا اور اس میں تاریک خیال اور گہری باتوں کو بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی۔ یہ سودا کی دین ہے۔ سودا کی غزلوں میں قصیدے کا رنگ دمیا ہو کر آیا ہے اور غزل کے لیے ایک نیا توانا رنگ بن گیا ہے جو غالب کے ہاں اور بہت سے اُرات کے ساتھ ایک نئی صورت میں جلوہ گر ہوا ہے۔ غالب کی غزل کے عناصر ترکیبی میں سودا کی غزل کا مزاج بھی شامل ہے۔

قصیدہ گو سودا نے غزل میں سنگلاخ زمینوں ، مشکل بھروں اور قانون کے استعمال سے ایک نئے شکوہ آہنگ کو جنم دیا اور اُردو غزل کے عروض میں ایک نئے تجربے کی بنیاد رکھی۔ طبع سودا مشکل چیزوں کی طرف جاتی ہے اور انہی قوتِ تمیل سے انہیں آسان بنانے کی کوشش کرتی ہے ع "جو اُنھے تمیل میں یہ چاہے سو وہی ہو۔" سودا کے زمانے میں یہ عام رائے تھی کہ سمجھ بھری

اور فانی شاعرانہ ہونے ہی اور کچھ شاعرانہ نہیں ہونے۔ سودا کی غزل کو دیکھ کر یہ عام رائے بھی بے معنی ہو جاتی ہے۔ جہاں سودا نے وہی تجربہ کیا جس سے ہمارے دور کے شعرا دو چار ہیں۔ ہر لفظ، ہر قافیہ اور ہر بحر شاعرانہ ہے۔ زندگی میں صرف حسن ہی نہیں ہوتا اور شاعری کا کام صرف حسن کو ہی نمایاں کرنا نہیں ہے بلکہ مضحک اور بھونٹے پن (Grotesque) کی عکس کشی بھی ہے۔ یہ کام میر اور سودا نے اپنے اپنے طور پر انجام دیا ہے۔ سودا کا رنگ سخن زیادہ قابل تقلید اور بہت سے امکانات کا حامل ہونے کی وجہ سے آنے والے دور کے شعرا کے تصرف میں اس درجہ آیا کہ وہ الگ الگ اپنے اپنے پسندیدہ رنگ میں، جو انھوں نے سودا سے اخذ کیا تھا، سودا سے بھی آگے نکل گئے، اسی لیے آج سودا کی غزل کا سہاگ اجڑا ہوا سا نظر آتا ہے۔ لیکن اگر آئندہ دور کو نظر انداز کر کے اور یہ سوچتے ہوئے کہ جیسے ابھی یہ سودا کا ہی دور ہے اور آئندہ دور کی شاعری کے بارے میں ہمیں کچھ معلوم نہیں ہے، سودا کی غزل کو دیکھا جائے تو وہ امکانات سے لبریز ایک نازہ دم اور "ہر قوت شاعری نظر آتی ہے۔ ان کی طبع میں قدرتی تیزی ہے، جامعیت ہے لیکن غنائی قوت کم ہے۔ اگر سودا اپنی طبع کی تیزی، وسعت اور تحمل کے ساتھ اعلیٰ غنائی قوت کے حامل ہونے تو میر کو بھی بہت بڑھتے چھوڑ جائے لیکن طبع کی بھی تیزی اور تنوع، وسعت اور تحمل، ہر بات کو شاعرانہ رنگ میں ڈھالنے کی قوت، سنگلاخ زمینوں اور مشکل بحروں کو ہانی کر دینے کی صلاحیت، شکوہ اور علویت کے ساتھ، ان کے قصیدے میں جلوہ گر ہوتی ہے۔

(۳)

قصیدہ سودا کا وہ فن ہے جس میں ان کا کوئی حریف نہیں ہے۔ مصحفی نے سودا کو قصیدہ گوئی میں "نفاذِ اول" کہا ہے اور اس میں شک نہیں ہے کہ ان سے پہلے شالی ہند کے ادب میں قصیدے کی کوئی قابل ذکر روایت نہیں تھی۔ دکنی ادب میں نصری قدیم اردو کا سب سے بڑا قصیدہ گو ضرور ہے لیکن سودا نے جب قصیدہ گوئی کا آغاز کیا تو نصری کے قصیدے ان کے سامنے نہیں تھے۔ نصری کی طرح سودا نے بھی براہِ راست فارسی قصائد سے رجوع کیا اور ان کی ہیئت، زمین اور معیار کو سامنے رکھ کر اردو قصیدے کی عظیم عبارت تعمیر کی۔ سودا بچپن سے دو ہائیں خدا داد تھیں۔ ایک بے پناہ

شاعرانہ صلاحیت اور دوسرے روایت کو بعینہ اپنانے کا جوہر - جس کام سودا نے غزل میں کیا اور جس کام ، فطری مناسبت کی وجہ سے ، زیادہ دہر سدی سے قصیدے میں انجام دیا - قصیدہ گوئی سودا کا خاص میدان ہے - اس فن کو انہوں نے پوری سنجیدگی و توجہ سے برتا - جسے غزل غزل میں میر کا چلوب نہیں ہے اسی طرح قصیدے میں سودا کے مثل ہیں - قصیدے کا دائرہ غزل سے زیادہ وسیع ہے اور بہت کے اعتبار سے یہ طویل نظم گوئی کا ایک مکمل نمونہ ہے - قصیدے میں سودا کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے فارس کے بہترین قصیدوں کے مطالبے پر اُردو میں قصیدے لکھے اور اپنی خلاقیت سے اُردو قصیدے کو فارس قصیدے کا ہم سر بنا دیا -

مختلف کلیات اور کتابوں میں سودا کے قصائد کی تعداد مختلف ہے - کلیات سودا (اولکشر ۱۹۴۲ء) میں قصائد کی کل تعداد ، جس میں مدحیہ قطعہ بھی شامل ہے ، ۴۴ ہے - کلیات سودا (مطبع مصطفائی) میں یہ تعداد ۵۵ ہے - شیخ چاند نے کچھ غیر مطبوعہ قصیدوں کے حوالے سے قصائد کی تعداد ۵۵ بتائی ہے ۹۸ امداد امام اثر نے تعداد قصائد ۴۴ بتائی ہے - ۹۹ ڈاکٹر محمود النہی نے اس قصیدے کو جس کا پہلا مصرع یہ ہے ”ہوا ہے دشت برنگر چمن طرب مائوس“ محنوں کا بتایا ہے اور سودا کے قصیدوں کی تعداد ۵۴ بتائی ہے - ۱۰۰ رشید حسن خاں نے سودا کے قصیدوں کی تعداد ۵۴ بتائی ہے - اس میں ۴۹ قصیدے وہ ہیں جو نسخہ ”وچرڈ جاتسن“ میں شامل ہیں اور چھ وہ ہیں جو نسخہ ”مصطفائی“ میں شامل ہیں اور نسخہ ”جولسن“ میں نہیں ہیں - ۱۰۱ ڈاکٹر محمد نسیم الدین صدیقی نے نسخہ ”جولسن“ کو بنیادی متن بنا کر جو کلیات سودا مرتب کیا ہے ، اس میں قصائد کی کل تعداد ۶۶ ہے - ان میں سے ۱۴ تو وہ قصائد ہیں جو نسخہ ”جولسن“ یا نسخہ ”انڈیا آفس“ یا دونوں میں موجود ہیں اور جو بلا شک و شبہ سودا کے ہیں اور باقی ۵ کے بارے میں مرتب کو پورا یقین نہیں ہے - ۱۰۲ اس طرح ۴۴ قصیدے بلاشبہ سودا کے ہیں جن میں قصیدہ در ہجو اسے اور قصیدہ شہر آشوب بھی شامل ہے - سودا کے قصائد گو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :

(۱) وہ قصائد جو حضرت ”اور اللہ کی شان میں لکھے گئے اور جن کی تعداد ۱۴ ہے -

(۲) وہ قصائد جو بادشاہوں ، وزیروں اور امیروں کی مدح میں لکھے گئے اور جن کی تعداد ۲۵ ہے -

(۴) وہ قصائد جن میں اپنے دور کے حالات پر روشنی ڈالی گئی ہے اور جنہیں ماہی قصائد کا نام دیا جا سکتا ہے اور جن کی تعداد ۲ ہے ۔
 سودا اُردو قصیدے کو فارسی قصیدے کی طرح بنانا چاہتے تھے اس لیے انہوں نے پورے طور پر نہ صرف فارسی قصائد کی بہت ، موضوعات و روایت کی پیروی کی بلکہ فارسی کے بہترین قصیدہ گوینوں مثلاً عنصری ، خاقانی ، انوری ، عرف وغیرہ کے مشہور قصیدوں کی زمین میں قصیدے لکھے ۔ ذیل میں ہم سودا کے چند قصیدوں کی نشان دہی کرتے ہیں :

فارسی قصیدے

- بار اشک من پر سب سگروز است بنانی
 کہ بہت را ز نانوشت با زانو و پشانی (خاقانی)
- ایں کو جہان علامتِ العالیٰ شد نہایت
 اے دل کرا نہ کن زمین خانہ جہاں (خاقانی)
- سرورِ فخر ترا سرکشید بہ تاجِ رضا
 تو سر بہ جیبِ ہوس درکشیدہ این ست خطا (خاقانی)
- جرمِ خورشید چو از حوتِ درِ آید بہ حمل
 اشہبِ روزِ گنبد او ہم سب را ارجل (انوری)
- چہرہ پردازِ جہاں رخت کشد چوں بہ حمل
 سب شود نیم رخ و روز شود مستطیل (عرفی)
- جہانِ بگشتم و دردا کہ بیچِ شہر و دیار
 نیاتم گمہ فروخند ، بختِ درِ بازار (عرفی)

سودا کے قصیدے

ہوا جب کفرِ ثابت ، ہے وہ کفائے مسلمان
 نہ ثوقِ شیخ ہے زلفِ تسبیحِ سلیمان
 منکرِ خلا ہے گیون نہ حکیموں کی ہو زہاں
 جب شہرے سے مرے ہو ملا اس قدر جہاں
 اگر عدم ہے نہ ہو مانع فکرِ روزی کا
 نو آب و دانے کو لے کر گھر نہ ہو بیدا

اللہ گیا بہمن و دے کا چشتاب سے عمل
 تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل
 سوائے خاک نہ گھینچوں کا منت دستار
 کہ سرلوشت لکھی ہے مری بہ خطر خیاب

محمود اللہی نے لکھا ہے کہ سودا کے ۸ قصیدے عنصری کی زمین میں لکھے گئے ہیں اور حارے غیر صرف قصیدے فارسی قصیدوں کی زمین میں لکھے گئے ہیں۔ ۱۰۳ سودا نے چونکہ فارسی روایت قصیدہ سے اپنے قصائد کا چراغ روشن کیا اس لیے فن قصیدہ کے ان تمام لوازمات کو پورے طور پر بر لا جو فارسی قصیدے میں پائے جاتے تھے۔ مثلاً مطلع کا متوجہ کرنے والا ہنار، تشبیہ کی سجاوٹ، گریز کی برجستگی، مدح کی شان، عرض مدعا میں شائستگی اور دعا میں آواز خلوص۔ سودا کے قصائد کا انہی معیاروں سے مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

قصیدہ ایک مشکل فن اور ایک طویل مربوط نظم ہے جس کے لیے قادر الکلامی کے ساتھ علم و فن کی بھی ضرورت ہے۔ قصیدے کے ہر حصے کو ایک دوسرے سے فنی مطلع پر اس طرح پیوست کرنا کہ یہ ایک اکائی بن جائے، شاعر کا کمال ہے۔ قصیدہ چونکہ دوبار میں پیش کیا جاتا تھا اور اس کا مقصد مدح کی مدح کے علاوہ عرض مدعا بھی تھا اس لیے فنی اثر آفرینی، حسن بیان کے ساتھ حسن معنی، شکوہ، بلند آہنگی اور طرز میں خطاب کا انداز بھی ازیں ضروری تھا۔ سودا پہلے قصیدہ گو ہیں جنہوں نے اس فن کو اس وقت فنی چابک دستی اور شاعرانہ ہنرمندی کے ساتھ لبھا یا جب اردو زبان میں اظہار کے سالیے محمود اور قوت بیان فارسی جیسی نہیں تھی۔ مطلع قصیدے کی جان ہے۔

یہ قصیدے کا پہلا شعر ہے جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اس لیے ضروری ہے کہ اس میں اپنی طرف فوراً متوجہ کرنے کی قوت و دلکشی ہونی چاہیے۔ ضروری ہے کہ یہ خیال کے لحاظ سے بلند، بیان کے لحاظ سے شگفتہ اور ایسا ہو کہ جس سے پورے قصیدے کی سمت کا پتا چل جائے۔ سودا کے مطلع اس معیار پر پورے اُترتے ہیں۔ مثلاً نعتہ قصیدے کا مطلع ہے :

ہوا جب کفر ثابت ، ہے وہ بھٹائے مسلمان

نہ لہوئی شیخ سے زنتار تسبیح مسلمان

پہلے مصرع میں کفر کے ثابت ہونے کو بھٹائے مسلمان کہا گیا ہے اور دوسرے مصرع میں شیخ سے تسبیح مسلمان کے زلار کے نہ ٹوٹنے کا بیان کر کے دو متضاد باتوں کو ایک ساتھ ظاہر کیا گیا ہے۔ اس تضاد میں اپنی طرف متوجہ کرنے

والی وہ کیفیت موجود ہے کہ ذہن انتظار کرنے لگتا ہے کہ دیکھئے اب شاعر آگے کیا کہتا ہے اور اس تضاد کے طلسم کو کیسے کھولتا ہے۔ حضرت علیؓ کی منقبت میں، جو قصیدہ سودا نے لکھا ہے، اس کا مطلع یہ ہے :

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستان سے عمل
تغ لودی نے کیا ملک غزلان مستاصل

اس مطلع میں حضرت علیؓ کی ان تمام صفات کی طرف اشارہ کر دیا گیا ہے جن کی تصدیق میں مدح کی جائے گی۔ بہمن اور دے کا عمل اٹھ جانا کفر کے غالب ہو جانے اور ظہور اسلام کی طرف اشارہ ہے جس کے ایک اہم رکن حضرت علیؓ تھے۔ دوسرے مصرع میں 'لغ' کا لفظ ذوالفقار کی طرف اشارہ کرتا ہے جس نے کفر کو مٹا دیا۔ 'لودی' بہار کا مہینہ ہے اور اس بات کی طرف ذہن کو لے جاتا ہے کہ اسلام چار کی طرح آیا اور السابیت کی روح کو معطر کر گیا۔ 'ملک غزلان' دور جاہلیت کی طرف ذہن کو لے جاتا ہے۔ معنی غیزی کا یہ کمال سودا کے ہر قصیدے کے مطلع میں نظر آتا ہے۔ سرسراۃ الدولہ مرزا حسن رضا خان بہادر کی مدح میں جو قصیدہ سودا نے لکھا ہے اس کا مطلع دیکھئے :

صبح عید ہے اور یہ سخن ہے شہرہ عام
حلال دختر رزے لکاح و روزہ حرام

اس مطلع میں ایک ایسا تضاد ہے کہ ذہن فوراً چونک پڑتا ہے اور متوجہ ہو کر سوچنے لگتا ہے کہ دیکھو اس شاعر اس تضاد کا کیا جواز پیش کرتا ہے جس میں شراب کو حلال اور روزے کو حرام کیا ہے۔ اس مطلع سے خوشی و سرمستی کا تاثر بھی پیدا ہو رہا ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ عید کی صبح ہے جو خوشی کا دن ہے اور اس دن یہی بات سب کی زبان پر ہے۔ عید کے دن روزہ رکھنا جائز نہیں ہے لیکن جس شدت کے ساتھ سودا نے یہ بات کہی ہے ذہن فوراً اس طرف نہیں جاتا بلکہ حلال و حرام کے اس عجیب و غریب تضاد سے حیرت زدہ رہ جاتا ہے۔ سودا کے سب مطلعوں میں حسن بیان اور حسن معنی متعلق ربط کے ساتھ موجود ہیں۔

مطلع کے فوراً بعد تشبیب آئی ہے جو مطلع سے ہیوست بھی ہوتی ہے اور نظم کو آگے بھی بڑھاتی ہے۔ اچھے قصیدے کی کمبہد کہنا چاہیے۔ سودا کی تشبیہوں کو موضوع کے اعتبار سے تین قسموں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ (۱) چارہ (۲) عشقہ (۳) اخلاق و حکیمانہ۔ تشبیب قصیدے کا وہ حصہ ہے جہاں شاعر کے اصل جوہر کھلتے ہیں۔ سودا نے اپنے فن کا کمال تشبیہوں میں بھی

دکھایا ہے ۔ چارہ تشبیہوں میں سودا نے مناظر قدرت کے تاثرات کو کمال مبالغے کے ساتھ بیان کیا ہے ۔ اس قسم کی تشبیہ کو بڑھ کر لیجر شاعری (Poetry of Nature) کا شہہ ہوتا ہے لیکن سودا کے ہاں لیجر اپنے اصلی خدو خال کے ساتھ منظر کا حصہ نہیں بنتی بلکہ ایک خیالی تصویر بن کر سامنے آتی ہے جس میں حسن مبالغہ شوخ و دلکش رنگ بھرتا ہے ۔ مثلاً قصیدۃ لامیہ کی تشبیہ دیکھیے :

سجنا شکر میں ہے شاخ لہردار پر ایک
دیکھ کر باغ جہاں میں گرم غش و جل
نورِ ناسیم لہتی ہے نباتات کا عرض
لال سے ہات تلک ، پھول سے لے کر تا بھل
واسطے خلعت لوروز کے ہر باغ کے بیچ
آب جو قطع لگی کرنے روش پر غسل
بہشتی ہے گہر نورِ مستند کی رنگ آمیزی
ہوشی چھینٹ قلم کار بہ ہر دشت و جبل
عکس گاہ بہ زمیں پر ہے گہ جس کے آگے
کار نقاشیہ ساقی ہے دوم ، وہ اقل
قار بارش میں پروئے ہیں گہر ہائے لکڑک
وار چسائے گو انجسار کے ہر سو بادل
ساز سے آبِ رواں عکس ہجوم گل کے
لوئے ہے سبزے پر ، از بس کہ ہوا ہے بے گل
شاخ میں گل کی نزاکت بہ ہم پہنچی ہے
فتح سان کوسر نظارہ سے جاتی ہے پتھل
جوش و روئیدگر خاک سے گچھ دور نہیں
شاخ میں گہر زمیں کے بھی جو پھوٹے کوئل

یہ چارہ تشبیہ شاعرانہ ہنرمندی ، نئی چابکدستی اور بے پناہ تخیل کی مدد سے خوبصورت تصویریں بنانے کے کمال کا اظہار کرتی ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ مناظر قدرت کے عام عناصر شاعر کے ذہن میں ضرور ہیں لیکن وہ انہیں مبالغے کے زور کے ساتھ اس طور پر بڑھا چڑھا کر پیش کر رہا ہے تاکہ اس چارہ بیان میں ماثوق الفطرت تاثر پیدا ہو کر براہِ راست میں اضافہ ہو جائے ۔ اسی لیے یہ چار کی حقیقی تصویریں نہیں بلکہ خیالی تصویریں ہیں جو نہایت خوبصورت ہیں اور قصیدے کے اثر میں اضافہ کر رہی ہیں ۔

عشق تشبیب میں حسن و عشق سے متعلق عاشقانہ و رندانہ مضامین پاندرہ گئی ہیں۔ عشق ایسا موضوع ہے جس سے انسان کو آزل سے دلچسپی ہے۔ شعرائے عرب و فارس نے اس موضوع کو طرح طرح سے استعمال کیا ہے۔ سودا کے قصائد میں بھی یہ موضوع بار بار آتا ہے لیکن یہاں بھی مبالغے کی وجہ سے حسن و عشق کی تصویریں خیالی رہتی ہیں۔ عشقہ تشبیب کے لیے مذہبی و غیر مذہبی قصیدے کی کوئی قید نہیں ہے۔ حضرت فاطمہ کے قصیدے کی تشبیب غالباً عشقہ ہے۔ اس طرح ”در مدح عباد الملک غازی الدین خان چادر“ کے قصیدے کی تشبیب بھی عشقہ ہے جس میں سودا نے حسن کا بیان کیا ہے :

حسن ایسا کہ جسے مسافر شبیر چاردرہم
 بیک بیک دیکھ کر یک چند نورہ جائے بھپک
 چہرے میں ایسی ہی گریں کہ شب و روز جسے
 باز کرتی ہی رہے ، دامن مژگن کی چھپک
 جسد وہ فہر کہ گھٹنے کی ہو جس کے ہر لہر
 گہر ڈھل دینے کو عشاق کے دریائے الک
 زلیں یوں پکھری ہوں چہرے بہ مانگیں توں دل
 جس طرح ایک کھلونے پہ ہشب دو ہالک
 لاکھ بیچ میں آئے کہ نہ مبالغے ہائی
 گھیل جاوے وہی کالا چوٹے آن کی لٹک
 جیب ایسی کہ جگر ماہ کا ہو جاوے داغ
 اس کی تشبیہ ہے جب اس کو تباہ دے فلک
 قتل کرنے کا یہ جوہر نہ ہو شمشیر کے بیچ
 اس کے ابرو سے مشابہ نہ ہساروں جب تک
 دشت وہ تیر کہ عالم میں نہیں جس کی ہوا
 چشم وہ ترک کہ ہے قوم چنہوں کا ازیک
 حسن میں کان کے آویڑے سے وہ لطف کہ جون
 مستعد طسرة شبنم کہہ پڑے گل سے لپک
 معنی آلودہ وہ لب اٹکر تھے سر خاکستر
 کہ ہوا سے وہ سخن کرنے کے جائے تھے دھک
 دولوں عارض گویا شمشے ہیں منے کلکوں کے
 زلیخ ان دولوں میں یوں جیسے نیک داں میں گزی

رنگِ رخسار سے شرمندہ ہو گشتِ کی دنگ
 آگے حبیب کے خجالت زدہ سونے کی ڈنگ
 سامنے دستِ حفا ہستہ کی ایسی حرکات
 شاخ میں گل کے ہون بنے سے جوہ آئے لہک
 گھر اس کی میں نہ دیکھی کہ کروں اس کا وصف
 تھی وہ اک آہونے دل کے لیے چہنے کی لہک
 معرض اس شکل سے آئی جو نظر وہ کافر
 گھبرا سب دل کی طرف دیکھ کے "اللہ معک"

ان تشبیہوں سے قصیدے کے مزاج کا تعین ہو جاتا ہے جو موع و محل کے مطابق کہیں عقیدت، گہیں سرخوشی و مستی، گہیں گہری تنجیدگی، کہیں پریشانی و خود داری کی لہذا گو انہارٹی ہیں، لیکن ہر جگہ سودا ایک ہاکال و قادر الکلام شاعر نظر آتے ہیں۔ ان گھڑ اور کھردرے سے کھردرے لفظوں گو بھی انہوں نے اپنی خلافت قوت سے قصیدے کے مزاج سے ہم آہنگ کر دیا ہے جس کی مثالیں محولہ بالا تشبیہ میں بھی ملتی ہیں۔

حکیمانہ و اخلاق تشبیہوں میں سودا نے مروجہ اخلاق و حکمت کو موضوع سخن بنایا ہے۔ اس قسم کی تشبیہیں ان نعتیہ و متعبدہ قصائد میں زیادہ ملتی ہیں جن میں رسولِ خداؐ اور بزرگانِ دین کی مدح کی گئی ہے۔ ایک تشبیہ میں حرص و عقل کے موضوع پر مکالمے کی صورت میں شعر کہے گئے ہیں۔ مکالمے کی یہ صورت آصف الدولہ اور بسنت خاں خواجہ سرا کے قصیدوں میں بھی ملتی ہے۔ ایک اور تشبیہ میں فلکِ کج رفتار اور زمانے کا شکوہ کیا ہے۔ ایک تشبیہ میں فنِ طبابت کو مخصوص الداؤ میں موضوع سخن بنایا ہے۔ ایک تشبیہ میں لڑ شاعری کو بیان کیا ہے اور ایک تشبیہ میں اپنے معاصرین پر چوٹی کی ہیں۔ یہ موضوعات مذہبی و غیر مذہبی دونوں قسم کے قصیدوں کی تشبیہ میں آتے ہیں۔ مثلاً ایک مذہبی قصیدے میں مرزا ناصر مگن کے استاد اکبر پر طنز و تعریض کی ہے۔ "در مدح صف الدولہ احمد علی خان بہادر" میں اپنے معاصر شعرا کے غرور و نفوذ کو ہدفِ ملامت بنایا ہے۔ "در منہت حضرت سیدی الہادی آخر الزمان" میں شاعرانہ تعلی کے ساتھ ایک معترضی کے الزام حرفہ و توار کا جواب دیا ہے۔ ان تشبیہوں کے بڑھنے سے سودا کہیں فلسفی و معلم اخلاق نظر آتے ہیں اور کہیں روایتی اخلاق گو اپنے مخصوص طرز میں نئی نظر کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ سودا کی تشبیہوں میں اتنی رنگارنگی اور تنوع

ہے کہ صرف ایک یا دو مثالوں سے واضح نہیں کیا جا سکتا۔ اس بحث کی روشنی میں سودا کے قصائد کو پڑھنا چاہیے۔

تشبیب کے بعد ”گریز“ آتا ہے جو قصیدے کا سخت مقام ہے۔ تشبیب موضوع سے الگ ہوتی ہے۔ اس سے حسب منشا قصیدے کی قضا بنائی جاتی ہے اور اسی سے گریز گزرتے قصیدہ گو اس طور پر اصل موضوع یعنی مدح کی طرف آتا ہے کہ یہ مدح بالکل فطری معلوم ہو۔ نہ صرف نضا اور شاعرانہ سطح باقی رہے بلکہ گریز گزرتے ہوئے ایسی الوکھی ہے ساختگی ہوں ہو کہ سننے والے کی دلچسپی بڑھ جائے۔ مثلاً قصیدہ لامیہ میں، جس کی تشبیب چاروں ہے اور مدوح حضرت علی ہیں، سودا ہزار کا ذکر کرتے کرتے یوں گریز گزرتے ہیں :

نسبت اس فصل کو ہر کیا ہے سخن سے میرے
ہے نضا اس کی تو دو چار ہیں دن میں فیصل
اور میرا سخن آفتاب میں تسا یوم قیام
رہے گا سبز بہر ہر جمع و ہر یک دلیلی
تسا ابد طرز سخن کی ہے مرے رنگینی
جلوۂ رنگ چمت جائے گا اک آن میں ڈھل
ہو چہاں کے شعرا کا مرے آگے سرسبز
نہ قصیدہ ، نہ شخص ، نہ رسانی ، نہ غزل
ہے مجھے بغیر سخن اس کی ہی مداحی کا
ذات پر جس کے مہر میں گنہگار عزوجل

یہاں گریز کی نوعیت یہ ہے کہ ہزار کے ذکر سے سودا اپنے سخن کی دائمی بہار کی طرف رجوع کرتے ہیں اور اسے اپنے مدوح کا فیض بتا کر اس کی مداحی کی طرف آ جاتے ہیں۔ یہ گریز اتنا بے ساختہ ہے کہ سننے یا پڑھنے والے کے ذہن کو گریز کا احساس تک نہیں ہوتا۔ سودا قصیدے کے مطلع کو تشبیب ہے ، تشبیب کو گریز ہے ، گریز کو مدح ہے اور مدح کو خاتمے سے اس طور پر مربوط و پیوستہ رکھتے ہیں کہ قصیدہ ایک مکمل اکلیت بنتا جاتا ہے۔ طویل نظم کی یہی خوبی ہوتی ہے کہ اس کا ایک حصہ دوسرے سے ایک جان ہوتا ہے۔ سودا نے ”گریز“ میں جس کمالِ فن کا اظہار کیا ہے ، وہ ایک ایسا فنی معیار ہے جو سودا کے علاوہ کسی دوسرے قصیدہ گو کے ہاں اس طور پر دکھائی نہیں دیتا۔ یہاں بھی ان کے ہاں تنوع ملتا ہے۔ وہ ”گریز“ کے لئے لئے طریقے اختیار کرتے ہیں۔ گریز کے ساتھ ہی مدوح کی ان تمام صفاتِ عالیہ کی

تعریف کی جاتی ہے جو اس میں ہائی جاتی ہیں یا ہائی جاتی چاہیں۔ مثلاً بادشاہ کے اندر جود و سخا، شجاعت و عدل کی صفات کا ہونا اتنا ہی لازمی ہے جیسے بھول میں رنگ و بو کا ہونا۔ مدح میں ان تمام چیزوں کی مدح کی جاتی ہے جو بادشاہ سے وابستہ ہیں مثلاً گھوڑا، ہاتھی، تلوار وغیرہ۔ ان چیزوں کی تعریف میں قوتِ متغیہ گو کام میں لاکر شاعرانہ مبالغے سے کام لیا جاتا ہے۔ اگر بادشاہ واقعی بادشاہ ہے (جیسا کہ سودا کے دور میں نہیں ہوا) تو یہ تعریف سچی ہے ورنہ آج کے بڑھنے والے کو وقتی خوشامد معلوم ہوتی ہے۔ جب سودا شاہ عالمگیر ثانی کی مدح یوں کرتے ہیں :

سرلر سنگ سے خاشاک کو جو پہنچے ضرور
لے آئے کھینچ کے دیوان میں گز، کو ہر گز
کرم بھی اتنا ہی تیرا ہے خلق کے اوپر
کہ اب ولور سے خالق ہی جس کے ہے آگہ
آئینہ غلو ترا تا اس بیچ ضامن ہو
گوئی نہ کر سکے ہرگز کسی طرح کا گناہ
جو مشت لبس تو کھولے کسی پہ مثل صدق
تو موجر آبِ گہر سے وہ نکلیے کر کے شہاد

تو بادشاہ کی شخصیت مدح کے مقابلے میں چھوٹی اور مختلف نظر آتی ہے۔ لیکن مدح کے یہ اشعار اگر اکبر یا اورنگ زیب کے لیے لکھے جائیں تو بامعنی ہو جاتے ہیں۔ اسی لیے مدح کے اعتبار سے سودا کے وہ قصیدے، جو انھوں نے انحضرتؐ، حضرت علیؑ اور دوسرے ائمہ کے بارے میں لکھے ہیں، آج بھی بُرائی ہیں۔ یہاں مدوح کی عظمت مدح کے مطابق یا اس سے بھی بلند نظر آتی ہے، اسی لیے سودا کے بہترین قصیدوں میں مذہبی قصیدوں کی تعداد زیادہ ہے۔ لیکن دوسرے قصیدوں میں بھی اگر مدح گو مدح کے لحاظ سے دیکھا جائے اور مدوح گو ذرا دیر کے لیے نظر انداز کر دیا جائے تو اس میں شاعرانہ حسنِ بیان، تشبیہات و استعارات کی قوت، شکوہ الفاظ اور ایک رنگ کے مضمون گو سو رنگ سے بالذات کی خصوصیات نظر آئیں گی۔ مذہبی قصائد میں حسنِ مدح ایسے عروج پر پہنچ جاتا ہے۔ اس میں عقلیت مندی اور دل جذبات بھی شامل ہیں اور حسنِ طلب کی نوعیت بھی مختلف ہے۔ غیر مذہبی قصیدوں میں بھی سودا کے ہاں سوائے عباد الملک، آصف الدولہ اور سرراز الدولہ وغیرہ کے چند قصائد کے، حسنِ طلب اور راست نہیں ہے، بلکہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعر

قصیدہ کسی طلب کے لیے بھی نہیں کر رہا ہے بلکہ اسے اپنے مدوح سے دل لگاؤ ہے ، اسی لیے وہ اس کے لیے صدقہ دل سے دعا مانگ رہا ہے ۔ سودا کے قصیدوں کا خاتمہ بھی ، قصیدے کی روایت کے مطابق ، دعا پر ہوتا ہے ۔ اس موقع پر قصیدہ گو کا خیال یہ ہے کہ وہ تاثیر جو اس نے اپنے قصیدے سے پیدا کیا وہ مدوح کے دل و دماغ میں جاگزیں ہو جائے ۔ خاتمہ بھی مطلع و قشیب ، گریز و مدح کی طرح اس طویل نظم کا حصہ ہے اور یہ اسی وقت موثر ہو سکتا ہے جب یہ بھی پوری نظم سے ہم رشتہ و پیوست ہو ۔ سودا کے ہاں دعا و خاتمہ میں یہی صورت ملتی ہے ۔

سودا کے قصائد پر فنی نقطہ نظر سے کوئی اعتراض نہیں کیا جاتا ، البتہ یہ سمجھا جاتا ہے کہ انہوں نے جن مدوحین کی شان میں قصیدے لکھے وہ ان کی اس مبالغہ آمیز مدح کے مستحق نہیں تھے ، اسی لیے ان کی مدح مصنوعی ہے ۔ لیکن اگر یہ بات سامنے رکھی جائے کہ قصیدہ ایسی صنف شاعری تھی جس کا تعلق دربار سے تھا ۔ دربار تک انہی شعرا کی رسائی ہوتی تھی جن سے شاعرانہ صلاحیتیں اعلیٰ درجے کی تھیں ، اسی لیے جب تک دربار قائم رہے قصیدے کا چراغ روشن رہا اور نامور شعرا درباروں سے وابستہ ہو کر قصیدے لکھنے رہے ۔ اب اگر کسی شاعر کا دور ایسا ہے جس میں کوئی عظیم بادشاہ بر سر تخت ہے یا کوئی امیر ایسا ہے جس کا تدبیر و حسنہ النظام مثالی ہے تو اس کے قصیدے کی مدح بھی فطری معلوم ہوگی ، لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو اس پر وہی اعتراض ہوگا جو مدح کے تعلق سے سودا کے قصیدوں پر کیا جاتا ہے ۔ مثلاً سودا نے اپنے ایک قصیدے میں حضرت علیؓ کے گھوڑے کی مدح کی ہے اور ایک قصیدے میں صف الدولہ کے گھوڑے کی اور دونوں میں شاعرانہ مبالغے سے کام لیا ہے ۔ حضرت علیؓ کے گھوڑے کی تعریف کو آج بھی ذہن لیول کر لیتا ہے جب کہ صف الدولہ کے سلسلے میں یہ مدح محض مبالغہ معلوم ہوتی ہے ۔ لیکن ایک غیر مسلم گو دونوں گھوڑوں کی یہ تعریفیں مبالغہ آمیز معلوم ہوں گی ۔ اس لیے قصیدے کی مدح گو شاعری اور حسنہ بیان کے نقطہ نظر سے دیکھنا چاہیے اور سودا اس میں پوری طرح کامیاب ہیں ۔ ہمارے ادب میں قصیدہ ہی وہ صنف ہے جو ”اللیلیکچولی“ شاعری کے ذیل میں آتی ہے ۔ غزل پر وہ شخص کبہہ سکتا جس میں شاعرانہ رجحان ہو لیکن قصیدے کے لیے صرف یہ رجحان ہی کافی نہیں ہے ۔ اس کے لیے علم ، قادر الکلامی ، غیر معمولی شاعرانہ صلاحیت اور خاص ذہنی تربیت و مشق کی بھی ضرورت ہے ۔ غزل ایک شعر کی شاعری ہے اور قصیدے

میں متعدد اشعار کو ربط و حسن ترتیب کے ساتھ ایک دوسرے میں اس طور پر پروتا ہوتا ہے کہ وہ ایک وحدت بن جائے۔ اس وحدت اور اثر آفرینی کے لیے قصیدہ گو کو طرح طرح کے جتن کرنے پڑتے ہیں۔ کہیں حسن و عشق کے بیان سے ایک نیا نیا بڑی ہے، کہیں رزم و بزم کے بیان سے اس طویل نظم میں رنگ آمیزی گولی پڑتی ہے، کہیں مختلف علوم و فنون، فلسفہ و حکمت، اخلاق و نفسیات کو موضوعِ سخن بنانا پڑتا ہے اور انہیں اس طرح ایک دوسرے سے یوکت کرنا ہوتا ہے کہ وحدتِ اثر قائم ہو۔ پھر قصیدہ دربار میں پڑھا جاتا تھا جہاں علم و فن کے ماہر موجود ہوتے تھے۔ قصیدہ گو کے مخاطب بادشاہ یا امراء تھے۔ قصیدہ خواص کی شاعری تھی اور انہیں کے لیے لکھی جاتی تھی اور وہی اس سے لطف اندوز ہوتے تھے۔ اس لیے آج قصیدے کو پورے طور پر سمجھنے کے لیے ہمیں محنت کرنی پڑتی ہے۔ قصیدہ غزل و فکر سے پڑھنے اور سمجھنے کی چیز ہے۔ اس میں اکثر ایسے معنی چھپے اور صنائع بدائع اتنی خوب صورت سے شعر میں گندھے ہوتے ہیں کہ عام ذہن ان تک نہیں پہنچ سکتا۔ قصیدہ نگار کا اسلوب اسی لیے پیچیدہ اور مشکل ہوتا تھا کہ اس کے مخاطب دانشور (Intellectuals) اور خواص ہوتے تھے۔

قصیدہ اس لیجرل شاعری کے خلاف ہے جس کی تبلیغ ہمارے ہاں مولانا حالی سے شروع ہوتی ہے۔ اگر ہم دنیا کی شاعری کا مطالعہ کریں تو ہمیں دو قسم کے شاعر نظر آتے ہیں۔ ایک وہ جو قدرتی کہتے گاتے ہیں اور دوسرے وہ جو اپنی فطری صلاحیت کو کام میں لا کر عظیم صنعت کاری کرتے ہیں۔ دوسری قسم کے شاعروں نے جو اصنافِ سخن چھوڑی ہیں ان کی ایک خاص ساخت ہوتی ہے جیسا کہ یونانی اوڈ (Ode) یا دیسی (Pastoral) شاعری میں نظر آتی ہے۔ اس طرح قصیدے کی بھی اپنی ساخت ہے جس کے مختلف حصے ہوتے ہیں جنہیں شاعر مربوط کر کے مکمل نظم بناتا ہے۔ یہاں شاعر فن کے عمل کو شعوری طور پر استعمال کرتا ہے۔ ساخت (Structure) کا شعور ہماری شاعری میں اگر کسی نظم میں ہے تو وہ قصیدہ ہے۔ ہر حصے کو بنانے میں شعور چلی چیز ہے اور فطرت دوسری۔ قصیدہ گو مشق سے اس ساخت کو ایسے اٹھاتا ہے کہ وہ فطری معلوم ہوتی ہے۔ وہ علوم و فنون کی اصطلاحات، تراکیب و بندش، مشکل بحر اور سنگدلایہ زمین کو اس طور پر استعمال کرتا ہے کہ قصیدہ سن کر اس کی قادر الکلامی کی داد دینے کو جی چاہے۔ ان سب کے فائدہ استعمال سے وہ جذبہٴ تمسین کو بیدار کرتا ہے۔ اس سے شعر ہمارے دل میں نہیں اترتے

لیکن ہمارے دماغ سے خراجِ تصنیف ضرور وصول کر لیتے ہیں۔ چنانچہ فن کا خلوص نہیں بلکہ فن کا اعجاز نظر آتا ہے۔ سودا کے قصیدوں کی ہم تعریف کر سکتے ہیں لیکن ان پر سہ قلاب نہیں ہو سکتے اور تعریف کرنے کے لیے یہی فن کی باریکیوں سے واقف ہونا ضروری ہے۔ اس لیے قصیدہ خاص لوگوں کے لیے لکھا جاتا تھا اور خاصے کی چیز تھی۔

قصیدے کا طرز بھی سادا اور براہِ راست نہیں ہوتا بلکہ پیچیدہ اور بلند آہنگ ہوتا ہے اس لیے مبالغہ، دور دراز کی تشبیہات، پیچیدہ استعارے اور مبالغہ آمیز ادراک قصیدے کے طرز کی جان ہے۔ قصیدہ کو اپنے طرز میں شکوہ پیدا کرنے کے لیے اصطلاحات استعمال کرتا ہے، لفظوں کے انتخاب میں بوری احتیاط کرتا ہے، معنی غیری کے لیے نئی تراکیب وضع کرتا ہے، نئے نئے قانونوں سے صوتی اثر کو ابھارتا ہے۔ اس مشکل پسندی اور برائے عام و قون کی اصطلاحات و اشارات سے علمِ رواج کی وجہ سے آج قصیدے کو عام پڑھا لکھا آدمی بھی بغیر استاد کی مدد کے نہیں سمجھ سکتا۔ یہی صورت سودا کے قصیدوں کے ساتھ ہے۔ قصیدہ معشوق سے نرم گفتگو کا نام نہیں ہے بلکہ یہ شاعری کی ایک عالمہ صنف ہے جسے شاعر کی قوتِ تخیل ایک طلسم بنا دیتی ہے جو آنکھوں کو بھاتا اور ذہن کو کرشمہ نظر آتا ہے۔ قصیدے کا شاندار رنگ حسن سے زیادہ عظمت کا جذبہ پیدا کرتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ سودا کے اکثر مدوحین کے سلسلے میں یہ ایک بنیاد معلوم ہوتی ہے جسے شکستہ عمارت میں بہترین پردے اور سامانِ آرائش لگا دیا جائے۔ لیکن سودا کی مجبوری یہ ہے کہ جو عمارت اسے آرائش کے لیے دی گئی ہے وہ تو اسی کی آرائش کر رہا ہے۔ سودا نے الفاظ کے بھولوں سے ایسے ایسے لفظی و نگار بنائے ہیں جو کسی اور صنف کے ذریعے ممکن نہیں۔ یہی صورتِ بحروں کے ساتھ ہے۔ قصیدے کی بحری عام طور پر سالم، طویل اور گہر شکوہ ہوتی ہے جن میں قصیدہ گو نئے نئے قانونوں سے جان ڈالتا ہے۔ سودا نے اپنے قصیدوں میں ایسی ہی بحریں منتخب کی ہیں جن سے شائبہ و شکوہ کا احساس پیدا ہو اور جو طرز و موضوع سے ہم آہنگ بھی ہوں۔ سودا کے قصائد میں ایسے ایسے لالچے استعمال ہوئے ہیں کہ پڑھنے والا حیرت میں رہ جاتا ہے۔ سودا کا ہر قصیدہ قافیہ پیمانی کا کمال ہے جس میں ذہن رسا کا کرشمہ بھی ہے اور ایک فطری شاعر کا اعجاز بھی۔ یہاں قافیہ بحر کے آثار چڑھاؤ کے مطابق بھی ہے اور اثر شعر کو بھی پڑھا رہا ہے۔ اس عمل میں کوئی دوسرا شاعر سودا کو نہیں پہنچتا۔

قصیدے کے سلسلے میں ایک بات یہ بھی ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ بادشاہ کے دربار میں قصیدے کا وہی مقام تھا جو آج کل حکومت کی پروپیگنڈا مشینری کا ہوتا ہے۔ قصیدے سے نہ صرف بادشاہ کے جلال و ہیبت کا نقشہ درباریوں کے دلوں پر چم جاتا تھا بلکہ یہی باتیں جب افسانہ بن کر عوام تک پہنچتی تھیں تو بادشاہ کی ہر دلعزیزی میں اضافہ ہوتا تھا۔ دوسرے ملکوں یا علاقوں میں جب قصیدہ پہنچتا تھا تو وہاں کے دربار بھی اس سے اثر لینے لگتے۔ کہا جاتا ہے کہ ابراہیم الفضل نے جو خطوط شاہ ایران کو لکھے اور جس طرح ان میں شہنشاہ اکبر کو القاب و آداب کے ساتھ پیش کیا اس کی وجہ سے عباس صفوی کی ہمت نہیں ہوئی کہ وہ ہندوستان کا رخ کرے۔ بادشاہ اور امراء اپنے درباروں میں قصیدہ گو اس لیے رکھتے تھے کہ ان کے رعب و جلال، عدل و انصاف، شجاعت و بہادری اور فوج و لشکر کی شہرت ہو۔ گھوڑا اور تلوار "طالت" کے اشارے تھے اس لیے قصیدے میں ان کی تعریف کی جاتی تھی اور مبالغے سے اثر کو بڑھانے کا کام لیا جاتا تھا۔ وہ کام جو آج اخبار، ریڈیو اور ٹی وی کرتے ہیں اس سے ملتا جلتا کام اس زمانے میں قصیدے سے لیا جاتا تھا۔ قصیدے میں چونکہ واقعاتی جزئیات کے بجائے شاعرانہ مبالغے سے کام لیا جاتا تھا اس لیے اس کا اثر وقتی درجے اور وقتی مزاحمت سے بلند ہو گیا اور قصیدے اس طرح از کار رفتہ نہیں ہوئے جس طرح آج کا اخبار کل فرسودہ ہو جاتا ہے۔ سودا کے قصیدوں نے اپنے دور میں اس ضرورت کو بھی پورا کیا، دوسری طرف ان کے مذہبی قصیدوں نے تبلیغ مذہب کا بھی کام انجام دیا۔

خالص جمالیاتی نقطہ نظر سے بھی قصیدہ وہ صنف سخن ہے جو علویت و عظمت (Sublimity) کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ یورپ میں یہ کام رزمیہ (Epic) شاعری نے کیا۔ ہولائی شاعر ہومر بھی خاص تہواروں کے موقعوں پر اپنے ملک کے قدیم مشاہیر کے کارناموں کے گیت گاتا اور ان کے قصے سناتا تھا۔ قصیدے میں حالانکہ واقعات بیان نہیں کئے گئے لیکن رنگ و بیاں ایسا رکھا گیا جس سے علویت کے جذبات ابھر سکیں۔ قصیدے میں یہ کام مبالغے اور شکوہ الفاظ سے لیا گیا۔ قصیدہ پڑھتے ہوئے مادی و اخلاقی علویت کے جذبات بیدار ہوتے ہیں۔ چارہ تشریہوں میں ہم محسوس کرتے ہیں کہ قوتِ لامیہ کی کیا حد ہو سکتی ہے۔ اخلاقی تشریہوں میں اعلیٰ ترین اخلاقی فلسفہ اپنی عظیم ترین بلندیوں پر نظر آتا ہے۔ مدح میں کسی فرد کی تصویر آنکھوں کے سامنے نہ بھی آئے لیکن مذہبِ مذاہب کی عظیم ترین صورت ضرور سامنے آ جاتی ہے۔ حالی نے قصیدے

کی مہمت میں جو کچھ لکھا وہ ”بندہ شمر و شاعری“ میں موجود ہے۔ لیکن حالی نے ایک خاص قسم کی شاعری کے علاوہ ہر قسم کی شاعری اور اس کے مقاصد کو نظر انداز کر دیا ہے۔ حالی کی سہس میں علویت پیدا ہو سکتی تھی لیکن لیچرل شاعری کے نظریے نے اسے ابھرنے نہیں دیا۔ اقبال کے ”شکوہ“ اور ”جوابِ شکوہ“ میں قصیدے کے رنگ نے ان نظموں کو ”ہر عقلت بنا دیا ہے۔ زمانے نے قصیدے کے موضوع اور صنف کو از کار رفتہ کر دیا ہے مگر عظیم شاعری کا وہ آج بھی نمونہ ہے۔ غالب کی غزل کے آہنگ و اسلوب ہر جہاں سودا کی غزل کا اثر ہے وہاں سودا کے قصیدے کا اثر بھی نمایاں ہے۔ سودا آج بھی ہمارے ایک بڑے شاعر ہیں اور اس لیے بڑے شاعر ہیں کہ وہ ہمارے سب سے بڑے قصیدہ گو ہیں جن کا اثر اُردو شاعری کی مختلف اصنافِ سخن پر پڑا ہے۔ سودا کے قصائد وحدتِ اثر اور طویل نظم گوئی کے اعتبار سے آج ایک نمونے کا درجہ رکھتے ہیں۔

پچھلے صفحات میں سودا کے قصیدوں کو مزاج کے اعتبار سے تقسیم کرتے ہوئے ہم نے ایک قسم سماجی قصائد بتائی تھی۔ سماجی قصائد کے ذیل میں ان کے دو قصیدے ”شہر آشوب“ اور ”تضحیکِ روزگار“ آئے ہیں۔ ان قصیدوں میں سودا نے بہت تو قصیدے کی استعمال کی ہے لیکن ان کا موضوع مدح نہیں بلکہ سودا کے اپنے دور کے وہ اہم سماجی حالات ہیں جنہوں نے سارے معاشرے اور افکار کو ڈبر و زیر کر دیا تھا اور جن کے سودا عینی شاہد تھے۔ ان قصائد میں طنز و مزاح اور ہجو و تضحیک نے مل کر ایک ایسا رنگ ابھارا ہے جو اُردو شاعری میں ایک نیا رنگ ہے۔ یہی مزاج ان کے ”شہر آشوب“ کا ہے جو غم کی بہت میں لکھا گیا ہے اور یہی مزاج اس مثنوی کا ہے جو ”در بے نسبی شاہ جہاں آباد“ کے عنوان سے ”کلیاتِ سودا“ میں ملتی ہے۔ مزاج کے اعتبار سے دیکھا جائے تو مختلف ہیئتوں میں لکھے جانے کے باوجود یہ سب نظموں ”ہجویات“ کی جلی سرخی کے تحت آتی ہیں اس لیے ہم ان سب پر ہجویات کے ذیل میں بحث کریں گے۔

سودا کی ہجو لکڑی کا روایتی رشتہ فارسی شاعر انوری سے ملتا ہے۔ انوری کی طرح سودا بھی قصیدہ اور ہجو دونوں کے استاد ہیں۔ سودا سے پہلے اُردو شاعری میں قصیدہ و ہجو قابلِ ذکر فن کی حیثیت نہیں رکھتے تھے۔ جعفر زلی نے اپنی ہجویات میں سماجی تصویریں ضرور ابھاری ہیں اور تاریخ میں جعفر زلی کی بڑی اہمیت ہے لیکن ان کے ہاں ہجو ایک فن کی صورت اختیار نہیں کرتی۔

وہ اس روایت کے بانی ہیں جسے سودا نے ایک ہندی لکچہ چننا دیا۔ عرب شعرا جذبہ فخر کے ساتھ اپنے دوستوں کے کارناموں کی تعریف اور غصے کے ساتھ اپنے دشمنوں کی مذمت کرتے تھے۔ چلے جذبہ نے مدح کو اور دوسرے جذبہ نے ہجو کو جنم دیا۔ عام طور پر یہ دونوں اصناف ساتھ ساتھ چلتی تھیں لیکن ضروری نہیں تھا کہ جو شاعر اچھی مدح بھی کرتے وہ اچھی ہجو بھی لکھ سکے۔ خاقانی فارسی کے ایک بہترین قصیدہ گو شاعر تھے لیکن وہ ہجو نہ لکھ سکے۔ بعد کے اردو شعرا میں ذوق ایک کامیاب قصیدہ گو ہیں لیکن ہجو کی طرف ان کا میلان نہیں تھا۔ فارسی میں انوری اور اردو میں یحییٰ رنج سودا کا یہ طرہ امتیاز ہے کہ وہ دونوں اصناف پر قدرت رکھتے ہیں۔ سودا نے خود ایک شعر میں کہا ہے :

مری یہ لکھ سخن صنفہ زمسانہ پر

کرتے ہے مدح و مذمت میں جوہر اوزانی

قصیدہ و ہجو دواؤں کی مشترک صفت مبالغہ ہے۔ قصیدہ گو مدح میں مبالغہ کرتا ہے اور ہجو گو مذمت میں۔ ہجو کا مخصوص اور امتیازی دائرہ ”مزاح“ ہے جس کا ایک رخ ہنسی ہے اور دوسرا غصہ ہے۔ بعض ہجویں صرف ہنسائے اور مذاق اڑانے کے لیے ہوتی ہیں۔ سودا کے بارے بہت سے ہند یا حصے ایسے ملتے ہیں جن کو بڑا کر ہنسی آتی ہے۔ مثلاً ”لوگ کہتے ہیں سہو کاتب ہے“ والی ہجو۔ یہ حصے بعض ذو معنی مزاح (Pun) کے دائرے میں آتے ہیں۔ لیکن کامیاب ہجو کے لیے ”قصیدہ“ ضروری ہے اور اس مقصد کے نقطہ نظر سے جب شاعر کسی حاکم، غلطی یا اعراف کو دیکھتا ہے تو اس کی ہنسی میں غصہ بھی شامل ہو جاتا ہے۔ اسی لیے وہ اس حاکم کا افسانہ تلخ لہجے اور کڑوے کھیلے لفظوں میں کرتا ہے اور مبالغے سے اسے اور تیز بنا دیتا ہے۔ ہجویں افراد پر بھی لکھی جاتی ہیں اور موضوعات پر بھی۔ افراد کی ہجووں میں شاعر کی ذاتی نفرت شامل ہو جاتی ہے جس کی بنا پر اس کے کام و دہن بگڑ جاتے ہیں۔ سودا کی وہ ہجویات جہت کا موضوع میر ضاحک یا دختر مولوی ثروت کشمیری ہیں، اسی ذیل میں آتی ہیں۔ ان میں کالی بھی ہے اور رکیک و بازاری زبان بھی۔ یہی صورت ان ہجووں میں نظر آتی ہے جن میں ”مولوی ساجد“ اور ”مختصر کہ متعصب بود“ میں ایک عالم کو درپندہ دہی کے ساتھ ہند ملائی بتایا ہے۔ یہ ہجو کی بہت ترین صورت ہے۔ کامیاب ہجو وہ ہے جس میں ذاتیات کے باوجود ایسی بالکل گہرے مہاکاویں لکھی گئی ہوں جو عام اخلاقی نقطہ نظر سے قابل

منفعت و نفرت ہیں۔ مثلاً لدوی لاہوری کی ہجو، جس میں بے جا غرور اور بدزبانی کو ہدف ملائے دیا گیا ہے یا ”ہجو ہشیل“ جس میں ہشل کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ اس سطح پر ہجو اخلاقِ دائرے میں آکر مقصدی ادب بن جاتی ہے۔ شاعر کا غصہ محض ذاتی بغض نہیں رہتا بلکہ اخلاقِ برہمن بن جاتا ہے۔ یہی جذبہ افراد سے ہٹ کر جب عام سیاسی، سماجی حالات کو دیکھ کر پیدا ہوتا ہے تو زندگی کے کسی پہلو پر طنز کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ سیاسی بد نظمی، فوجی ابتری، رشوت ستانی، نا انصافی و بے ایمانی جب ہجو نگار کی توجہ کا مرکز بنتے ہیں تو وہ نقادِ حیات کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ ہجو میں بظاہر مذاقِ لفظ آتا ہے لیکن اس کی بنیاد میں گہری سنجیدگی ہوتی ہے۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ ہجو میں جو زندگی پیش کی جاتی ہے وہ وہ زندگی نہیں ہوتی جو قدرت نے بنائی ہے بلکہ تہذیبِ باغیہ زندگی ہوتی ہے جس کی تعبیر خود انسان نے کی ہے۔ اس طور پر ہجو انسانی عوامل پر تنقید بن جاتی ہے اور اسی لیے ہجو کا موضوع ہمیشہ شہری زندگی ہوتا ہے۔ انسان کی بنائی ہوئی زندگی جب اپولون، معیاروں اور قدروں سے ہٹ جاتی ہے تو وہ اس معاشرے کے پروردہ ذہن کے لیے مضحکہ خیز بن کر ہجو کا نشانہ بنتی ہے۔ اعلیٰ ترین ہجو نگار، مصلح کا ذہن اور مقصد رکھتا ہے اور مذاقِ اڑانا دراصل اصلاح ہی کی ایک صورت ہے۔ سودا اپنے ”شہرِ آشوب“ میں، قصیدہ ”ضحیک روزگار“ میں اور مثنوی ”در بے نسبی شاہجہان آباد“ میں مصلح کی سطح پر ضرور پہنچ جاتے ہیں لیکن ان کے ہاں چونکہ کوئی واضح مقصد نہیں ہے اس لیے ہمیں ان نظموں میں کسی ”امت“ یا کسی جہت کا پتا نہیں چلتا۔ لیکن اس کے باوجود یہ وہ نظمیں ہیں جو سودا کے کمالِ فن کی مثالیں ہیں۔

یورپ کے ادبیات میں ہجو (Satire) ایک اعلیٰ و اہم صنفِ ادب ہے لیکن ہمارے ہاں اب تک اسے وہ اہمیت نہیں دی گئی جو اسے دی جانی چاہیے۔ ہجو کو آج بھی ایک ہست صنف سمجھا جاتا ہے اور جیسے مشرع لوگ شادی بیاہ کے موقع پر رقص و سرود کی محفل سے اٹھ جاتے ہیں اسی طرح عام صاحبِ ذوق ہجو کو ذہنی طور پر قبول نہیں کرتے۔ سودا کی بعض ہجویات کو اگر غور سے دیکھا جائے تو وہ نہ صرف تنقیدِ حیات کے دائرے میں آتی ہیں بلکہ شاعری و مقصدِ دولوں اعتبار سے اہمیت رکھتی ہیں۔

مزاح ایک فطری رجحان ہے اور ہجو کی جان ہے۔ ہر فطری رجحان کی طرح مزاح رجحان کی تربیت بھی ضروری ہے ورنہ مزاح بھگڑ بن کے درجے

پر رہ جاتا ہے ۔ تربیت سے اس میں ایک مخصوص نظر پیدا ہو جاتی ہے جس سے بچو نگار زندگی اور زندگی میں نظر آنے والی خرابیوں ، کمزوریوں اور بے ٹھیکے بن کو منجیدگی سے دیکھ کر ان کا مذاق اڑاتا ہے ۔ مذاق اڑانا اصلاح کا ذریعہ ہے ۔ بچو ابھی مذاق اڑا کر سننے والے کے ذہن کو سوچنے پر مجبور کرتی ہے ۔ اس میں ساجس تنقید اور ذاتی تنقید مل کر ایک ہو جاتی ہیں ۔ سودا کے ہاں یہ دونوں صورتیں ملتی ہیں ۔ سودا اپنی شگفتہ طبیعت اور زندہ دلی کی وجہ سے اس صنفِ سخن سے گہری مناسبت رکھتے تھے ۔ جن حالات کو وہ اپنی ہجویات میں بیان کرتے ہیں ان تک وہ کرب کے راستے سے پہنچے تھے اور اس کرب کو وہ بچو کے انداز میں دوسروں کو بھی دکھا رہے ہیں ۔ مثلاً ”شہر آفتاب“ میں سودا نے جس معاشرتی صورتِ حال کو بیان کیا ہے اس میں طنز و ہجو کے باوجود شدید کرب کا احساس موجود ہے ۔ سودا ہم میں شعور تو پیدا کرتے ہیں لیکن چونکہ ان کا اپنا کوئی نقطہ نظر نہیں ہے اس لیے وہ ہمیں کوئی نیا راستہ دکھانے سے قاصر رہتے ہیں ۔ ان کی ہجویات میں نقطہ نظر اور جہت کی کمی انہوں نے اصلی ادب کے درجے تک نہیں پہنچنے دینی ۔ ہجو نقطہ نظر کے ساتھ ہی تعمیری ادب کے دائرے میں داخل ہوتی ہے ۔ سودا کی ہجویات میں تنقیدی نظر ہمیں باخبر تو کرتی ہے ، ہمارے دل میں ہنسی کے ساتھ احساسِ کرب بھی پیدا کرتی ہے لیکن کوئی ایسی مثبت صورت سامنے نہیں لاتی جس سے آگے بڑھنے کا کوئی راستہ بھی نظر آسکے ۔ اگر ہم ان ہجویات کا مقابلہ ادبیاتِ یورپ کی ہجویات سے کریں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ یورپ کی ہجویات و طنزیات اس دور میں لکھے گئے جب ایک منزل ، ایک راستہ ان کے سامنے تھا ۔ نئے سیاسی و معاشی نظام کی تعمیر ہو رہی تھی ۔ یہی منزل شاعر کی بھی منزل تھی ۔ اس لیے وہاں کے شاعر نے اپنے ہر اپنے معاشرے کی خرابیوں کو خرابیاں سمجھ کر ان پر تنقید کی اور یہ بات واضح کی کہ ہر اپنے طریقوں کو ترک کر کے نئے طریقوں کو اپنایا جائے ۔ سودا کا زمانہ تقریبی تھا جس میں تعمیری رجحان بالکل نہیں تھا ۔ تقریبی عمل نے فرد اور معاشرے دونوں کو ہسٹا کر دیا تھا ۔ شاعر اس ہنگامی ہوتی صورتِ حال کو عام اخلاقی اصولوں کی نظر سے دیکھ رہا تھا ۔ جو تھا وہ نہیں رہا تھا لیکن جو ہوا چاہیے کسی کو معلوم نہیں تھا ۔ سودا ان حالات پر ہنسنے اور ہجو کے تیر برساتے ہیں لیکن ہکڑے ہوئے حالات کو سنواونے کا رجحان نہ اس دور کے ذہن میں تھا اور نہ سودا کی ذات میں ۔ اسی لیے سودا ہنسی کو رلاتے ہیں کیونکہ ہنسانے والی چیزوں یا صورتِ حال کو

ٹھیک کرنے کی کوئی صورت نہیں تھی۔ ذاتی ہجویات میں بھی وہ اخلاق بدعنوانیوں اور خرابیوں پر طنز کرتے ہیں۔ ان کی ہجویں رہا کاری، سکڑی، نوٹ کھسوٹ، بے جا فخر، بیٹو پن، ہزدلی، جھوٹ، بھل وغیرہ کی بول کھولتی ہیں اور مختلف طبقوں کی تصویر کشی کرتی ہیں۔ وہ بتاتے ہیں کہ شمشیر و سپر، جو شجاعت کی علامتیں تھیں، بے سے کے ہاں گروی رکھی تھیں۔ مسجدوں میں گڈے رہنکے تھے اور مسجدیں ذکر، صلوة اور اذان سے محروم تھیں۔ سوداگری کا یہ حال تھا کہ ع ”دکان میں بکے وہ جو خرید صفہاں ہے۔“ شاعر خوشامدی بن گئے تھے اور ان کا فن خانہ زماں کے لیے قطعہ نہایت یا تاریخ تولد لکھنے کے کام آ رہا تھا۔ یہی حال معلموں کا تھا اور یہی حال کاتبوں کا تھا جو تھکے میر کے مصاب سے اشعار کتابت کرتے تھے۔ یہی حال بیروں کا تھا جو صبح اٹھ کر مریدوں سے پوچھتے تھے کہ آج عرس کہاں ہے تاکہ وہاں جا کر اپنا پیٹ بھر سکیں۔ فکر معیشت میں سارا معاشرہ مبتلا تھا۔ اسراء خانہ نشین ہو گئے تھے۔ ان سے کوئی ملنے آلا تو دنیا زمانے کی باتیں کرتے لیکن اگر وہ ذکر سلطنت درمیان لانا تو منہ پھیر کر کہتے ع ”خدا کے واسطے بابا کچھ اور باتیں بول“۔ سارا معاشرہ قرار اختیار گئے ہوئے تھا۔ جب اسراء ہی سیاسی امور سے منہ موڑنے لگیں تو ابتری کا کیا ٹھکانا۔ شہر ویران تھا۔ قہیب زادہاں بربق اوڑھے، بھول سا بچہ گود میں لیے خاکہ پاک کی تسبیح بیچنے کے بجائے ایک مالک رہی تھیں۔ معاشی ابتری اور معاشرتی بدعنوانی کے یہ پہلو، جو سودا نے پیش کیے ہیں، وہ ہمیں ایک شعور دیتے ہیں، اس صورت حال سے نفرت دلاتے ہیں اور اس طرح ایک چھپا ہوا مقصد اپنے اندر رکھتے ہیں لیکن ان کی ہجویات کے اصلاحی پہلو میں جہت و مقصد نہ ہونے کی وجہ سے وہ زور نہیں ہے جو یورپ کے طنزیہ ادب میں ملتا ہے۔

سودا پہلے شخص ہیں جنہوں نے ہجو کو ایک فن کے طور پر استعمال کیا۔ ہمارے ہاں ہجو یا مزاح کو ایک غیر متعینہ چیز سمجھ کر اہل ذوق نظر انداز کرتے رہے ہیں۔ اسی لیے یہ فن اب تک اس درجے پر نہیں پہنچا جہاں وہ سنجیدگی سے زیادہ سنجیدہ اور ”المیہ“ سے زیادہ المیہ ہو جاتا ہے۔ انگریزی کی ایک مثل ہے کہ مزاح سنجیدگی سے پیدا ہوتا ہے۔ ہجو اور طنز و مزاح کی جتنی بڑی مثالیں ملتی ہیں وہ ہمیں غور و فکر کی دعوت دیتی ہیں اور زندگی کے طریقہ پہلو کے ساتھ ساتھ المیہ پہلو کی بھی مظہر ہوتی ہیں۔ ہمارے ہاں مزاح اور ہجو و طنز کے اس پہلو پر غور نہیں کیا گیا۔ لڑائی میں ہزلہ سبھی (wit) کے ذریعے

اور انگریزی میں مزاح (Humour) کے ذریعے زندگی کی ویسی ہی عکاسی ہوئی ہے جیسی رومیہ (Epic) اور ٹریجڈی میں ملتی ہے۔ مولیر کی بہترین کامیابی مسانتروپ (Misanthrope) محض طنزیہ مزاحیہ تخلیق نہیں ہے بلکہ اس کا مقابلہ ٹیکسٹ کی ہسلٹ جیسی ٹریجڈی سے کیا گیا ہے۔ اس کا مرکزی کردار حاکم کا نمونہ ہونے ہونے بھی ایسی ایسی باتوں کو سامنے لاتا ہے جو ٹریجڈی کی المیہ خصوصیات (Traits) سے مختلف نہیں ہیں۔ طنز و مزاح کے ساتھ انسانی فطرت کا ایک اہم لفظ اس طرح ابھر کر سامنے آتا ہے کہ ہمیں اسی طرح سوچنے پر مائل کرتا ہے جیسے ٹریجڈی کرتی ہے۔ سودا کے شہر آشوب سنجیدہ ہجو کی مثال ضرور ہیں اور وہ ایک بڑی روایت کی داغ بیل بھی ڈالتے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی وہ ہجو کو اس مقام پر نہیں لانے اور نہ لا سکتے تھے کیونکہ طنز و ہجو سے اس طرح فائدہ اٹھانے کی ہمارے ادب یا فارسی ادب میں کوئی روایت نہیں تھی۔ ہم نے اب تک اس صنف ادب کو صحیح معنی میں استعمال ہی نہیں کیا ہے۔

سودا کی ہجویات کو ہم تین حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

- (۱) وہ ہجویں جو سودا نے ذاتی عناد یا چشمتک کی وجہ سے افراد کے خلاف لکھیں۔
- (۲) وہ ہجویں جن میں جالوروں، مثلاً گھوڑا یا ہاتھی، کو بطور غلاست ہدفِ ملامت بنایا گیا ہے۔
- (۳) وہ ہجویں جن میں حالاتِ زمانہ اور معاشی و معاشرتی و اخلاقی امور کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔

افراد کی ہجویات زیادہ تر ہست اور رکیک ہیں جن میں ”ہجو اہلیہ“، ”خاشک“، ”ہجو دخترِ لدرت کشمیری“، وغیرہ شامل ہیں۔ ان میں سودا نے حریف کو ذلیل و خوار کرنے کے لیے نہایت خوبہ نعتیں بالیں لکھی ہیں۔ ان ہجوؤں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ سودا نے غصے میں ذہنی توازن گھو دیا ہے۔ یہ صورت ان ہجویات کی ہے جن میں مذہبی تعصب نے سودا کو الدھا کر دیا ہے۔ ان میں ”قصیدہ در ہجو شخصے کہ متعصب بود“ اور ”قصیدہ در ہجو مولوی ساجد“ شامل ہیں۔ سودا کی یہ اور اس قسم کی ہجویں شاعرانہ سطح پر بھی قابلِ ذکر نہیں ہیں۔ افراد کے بارے میں وہ ہجویں بہتر ہیں جن میں سودا نے اپنے حریف کے ادبی و فنی اعتراضات کا جواب دیا ہے۔ مثلاً لدرت

گشمیری کے بارے میں وہ بچوں جن میں ان کی شاعری پر چوٹی کی ہے یا وہ مشہور جن میں مرزا فاخر مکیں یا مرثیہ گوید لقی کو ہدفِ ملامت بنایا ہے۔ ان میں وہ بچو بھی شامل کی جا سکتی ہے جس میں میر کی اصلاحوں کو سہو کاتب گنبد گز طرز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔ بچو فوق بھی اس ذیل میں آتی ہے۔ اس بچو کے بارے میں یہ روایت مشہور ہے کہ سودا کے شاگرد قائم چاند پوری نے سودا کے کلام پر اعتراض کیا تو سودا نے اس کے جواب میں ایک بچو لکھ دی۔ قائم کو معلوم ہوا تو انہوں نے استاد کی خدمت میں ایک قصیدہ پیش کر کے معافی طلب کی۔ اس کے بعد سودا نے قائم کا نام نکال کر اس کی جگہ ایک فرضی نام نوں شامل کر دیا۔ ”بچو حکیم غوث“ میں لطف طرز کے پیرائے میں حکیم صاحب موصوف کے بہتر طبابت کو ہدفِ ملامت بنایا ہے۔ افراد کے بارے میں سودا کی یہ بچوں اس لیے دلچسپ رہ گئی کہ ان میں ذات کی بچو کے بجائے ان افراد کے پیشوں کو ہدف بنایا ہے۔ انارڑی حکیم اور مغرور شاعر، کے فن مرثیہ گو پر طرز پر اس شخص پر طرز ہے جو اس دائرے میں آتا ہے۔ سودا نے قصیدہ ”ضمحیک روزگار“ میں گھوڑے کو اور ”بچو بیل“ میں ہانہ کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ان دونوں بچوؤں کے اس منظر میں سماجی و اخلاقی شعور کارفرما ہے۔ گھوڑا اس دور کی لوجی قوت کے زوال اور معاشی تباہ حالی کا اشارہ ہے۔ راجہ تربت سنگھ کے ہانہ کی بچو بھی دلچسپ ہے۔ اس میں سودا اپنی شاعرانہ طبع کا مقابلہ قلمِ معنی سے کرتے ہیں اور بھر گریز کر کے تربت سنگھ کے ہانہ پر آتے ہیں اور اس کی بدبلاطنی و کینہ پروری کی تصویر اتار کر آخر میں اس کا رشتہ یہ کہہ کر کہ جو کچھ میں نے اس قلم میں پایا وہی اپنے قلمِ شام میں پایا، اسلاف سے جوڑ دیتے ہیں۔ یہ دونوں بچو اپنی نوعیت، شاعرانہ اظہار اور نئی نقطہ نظر سے قابلِ ذکر ہیں۔

تیسری قسم کی بچو ”ہیں جن میں سودا نے بری عادات و خصائل کو موضوعِ سخن بنایا ہے جن میں بچو اسل، عیب گو، بیاد رچائے ہیں شیخ جی، مرید شیخ ہوا، خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے علاوہ وہ بچو بات ہیں جن میں حالاتِ زمانہ کی حقیقی تصویریں آتاری ہیں۔ سودا کا دور زوال کا دور ہے۔ حالاتِ عبرت ناک ہیں، بے روزی اور معاشی بدحالی نے سارے معاشرے کو تباہ حال کر دیا ہے۔ سودا ان حالات کو طرز کی نظر سے دیکھ کر کرب و غم میں مزاج کا ایسا مزاج کرتے ہیں کہ یہ نظمیں رومن کلاسیکی طرز (ایرون اور فرانکلن) کی طرز، لفظوں سے آنکھیں ملار ہیں۔ ان لفظوں میں ”غشی

شہر آفتوب“ سب سے اہم نظم ہے ۔ اس کے ساتھ ”تعمیدہ شہر آفتوب“ کو پڑھنا چاہیے ۔ یہ دونوں نظمیں مل کر ایک اکائی بناتی ہیں ۔ اسی نوعیت کی ایک اور ہجو ”دو بے لستہ شاہجہان آباد“ بھی قابل ذکر ہے جس میں سیدی کالور کوتوال دہلی چور اچکٹوں کے ساتھ مل کر شہر کو لوٹ رہا ہے اور ان کے ہاتھوں مجبور ہے ۔ اس ہجو سے اس دور کی بدانتظامی کی حقیقی تصویر سامنے آتی ہے :

شام سے صبح تک ہیں بے شور دوڑیو گٹھری لے چلا ہے چور
بچ سکے کیوں کے اب کسی کی شے ’ملا‘ مسجد کا ، صبح خیزا ہے

تعمیدے کی طرح ہجویات میں بھی سودا کا فن اپنے عروج پر ہے ۔ انہیں اپنی بات کے اظہار پر پوری قدرت ہے ۔ ان کے پاس الفاظ کا اتنا بڑا ذخیرہ ہے کہ کلام پڑھتے ہوئے کبھی یہ محسوس نہیں ہوتا کہ انہیں اپنی بات کہنے کے لیے صحیح الفاظ نہیں مل رہے ہیں ۔ غزل میں روایتی الفاظ و علامات شاعر کا ساتھ دے دیتے ہیں لیکن تعمیدے میں ، اور بالخصوص ہجویات میں ، جہاں غنق موضوعات تنوع کے ساتھ آتے ہیں ، سودا ایک قادر الکلام شاعر نظر آتے ہیں ۔ وہ کم از کم لفظوں میں اپنی بات کہنے کی ان میں بڑی صلاحیت ہے ۔ وہ ہجویات میں ہر موضوع کو ہنرمندی کے ساتھ پیش کر کے اچھے ہاتی کر دیتے ہیں ۔ سودا کی قوت مشاہدہ بھی تیز ہے ۔ ان کا قلم بلند پرواز ہے ، وہ مروجہ علوم و فنون سے بھی حسب ضرورت واقف ہیں ۔ خیر و شر میں امتیاز کرنے کا شعور بھی رکھتے ہیں ۔ مزاج میں تندہی و تیزی بھی ہے ۔ وہ جس بات کو اچھا یا برا سمجھتے ہیں اس پر مسجود ہوتا نہیں کرتے ۔ یہ سب چیزیں مل کر ان کی ہجویات میں طنز کی کاٹ اور اثر کی شدت کو ابھارتی ہیں ۔ ان کی ہجویات میں غزل کی طرح معیار کی یکسانیت نہیں ہے ۔ ہجویات میں سودا کہیں اعلیٰ اور کہیں بہت سطح پر کھڑے نظر آتے ہیں اور ان میں توازن کی کمی کا احساس ہوتا ہے ، لیکن اس کمی کو وہ اپنی مستعدی (Dash) سے سنبھال لیتے ہیں ۔ ان کی ہذہ سنجی (wit) بہت تیز نہیں ہے ، زیادہ تر وہ مسطر ہیں سے کام لیتے ہیں ۔ لیکن اس کے باوجود وہ اس فن کی تاریخ میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں اور اب تک ان جیسا کوئی دوسرا ہجو گو شاعر سامنے نہیں آیا ۔ ہاری شاعری میں جیسے جیسے تقلید حیات کا رجحان بڑھے گا سودا کی ہجوؤں کی اہمیت بھی بڑھتی جائے گی ۔

صفہ مثنوی گو سودا نے ہجو ، مدح اور عشق سب کے لیے استعمال کیا ہے ۔ ہجو لیل ، ہجو ضاحک ، ہجو حکیم ٹوٹ ، ہجو کوتوال وغیرہ میں بہت تو مثنوی

کی ہے لیکن مزاج ہجویہ ہے ۔ اسی طرح مثنوی ”جلیل ہدایت“ میں ہمد تنی تنی کو ہدفِ ملامت بنا کر فن شاعری کے بارے میں اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کی ہے ۔ ایک مثنوی میں کم رو لیکن خوش سیرت عورت کا قصہ بیان کیا ہے ۔ اسی طرح مدح آصف الدولہ اور تعریف دیوان اشعار سہرمان خاں ، تعریف شکار آصف الدولہ وغیرہ میں بہت کو مثنوی کی ہے لیکن موضوع مدح ہے ۔ سودا نے اس طرح موضوعاتِ مثنوی میں تنوع پیدا کیا ہے اور جدید اصطلاح میں ایسے بطور ”نظم“ استعمال کیا ہے ۔ ”قصہ ہر شیشہ گر“ سودا کی واحد عشقہ مثنوی ہے جس کے مطابق ہے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سودا میں قصہ بیان کرنے کی بھی اچھی صلاحیت ہے ۔ سودا نے مثنوی کے سلسلے میں اعترافِ حجاز ضرور کیا ہے :

کہا سودا نے حضرت کو تو ہے غیظ

بھلے قصہ کہانی سے ہے کیا ربط

لیکن اپنی طبع کی روانی سے وہ بیان بھی ایک معیار ضرور قائم کر دیتے ہیں ۔ ”قصہ ہر شیشہ گر“ مثنوی کی روایت کے مطابق حسد ، انت ، مغیبت کے بعد موسمِ بہار کے زمانے سے شروع ہوتا ہے جو قصیدے کی تشبیہ کی طرح ہے ۔ اس کے بعد ہر شیشہ گر کا قصہ شروع ہوتا ہے جو عالمِ عشق میں گریبان پہاڑ کر گھر سے نکل کھڑا ہوتا ہے اور صحرا کی طرف چلا جاتا ہے ۔ کچھ عرصے بعد جب اس کے عشق کی خوشبو چاروں طرف پھلتی ہے تو لوگ اسے صحرا سے واپس لا کر محبوب سے ہم کنار کرتے ہیں ۔ خانے میں اخلاقی کئے شامل ہو جاتی ہے اور عشقِ مجازی عشقِ حقیقی کا رخ اختیار کر لیتا ہے :

جو کوئی آپ کو اس طرح گھوڑے

خدا کا وہ ، خدا تب اوس کا ہووے

اس مثنوی سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سودا میں پیرویِ روایت کی تو بڑی صلاحیت تھی لیکن عشقہ موضوعات سے الہیں خاص مناسبت نہیں تھی ۔ سودا ان مثنویوں میں زیادہ کالیب ہیں جو مختصر ہیں اور جن میں ہجو یا مدح کا رنگ پیدا ہو گیا ہے یا جہاں وہ اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہیں ۔

مرثیوں میں بھی سودا کے شاعرانہ سلیقے اور حسنِ بیان کا پتا چلتا ہے ۔ مرثیے کا مقصد یہ رہا ہے کہ سامعین کو کڑھلا کے الم لاک واقعات کے ”ہر اثر بیان سے رلا کر مثائب کرے ۔ سودا اس میں کالیب نہیں ہیں لیکن ان کے مرثیوں میں دوسرے مرثیہ گوئیوں کے مقابلے میں شاعرانہ خوبیاں زیادہ ہیں ۔ سودا نے

کربلا کے غنیمت واقعات کو غم انگیز طریقے پر بیان کیا ہے۔ ان کے مرثیوں کے بعض حصوں میں غم کی سچی ترجمانی ملتی ہے۔ ان کے مرثی میں واقعات کو تسلسل و ربط کے ساتھ بیان کرنے کا بھی احساس ملتا ہے جس سے مرثیے میں اس واقعہ نگاری کی بنیاد پڑتی ہے جو انیس و دہر کے مرثیوں کی جان ہے۔ سودا نے ہر واقعے پر الگ الگ مرثیہ لکھنے اور واقعے کو جزئیات کے ذریعے طول دینے اور مؤثر بنانے کی اپنی بنیاد رکھی لیکن یہ سب کوششیں اس صنف سخن کی ابتدائی کوششیں تھیں۔ سودا نے قصیدوں کی طرح مرثیہ کو تشبیہ سے متعارف کیا۔ یہی تشبیہ آگے چل کر ”چہرہ“ کے نام سے موسوم ہوئی۔ سودا نے اپنے مرثیوں میں میرت نگاری کے لیے دسے نقوش بھی ابھارے جن سے میدانِ کربلا میں شریک ہونے والوں کی جذباتی کیفیت سامنے آتی ہے۔ انھوں نے مکالمے سے بھی کام لیا اور کسی حد تک ڈرامائی عنصر کو بھی مرثیے میں شامل کیا۔ ان کے ہاں مرثیے میں رزمیہ عنصر بھی دبا دبا سا نظر آتا ہے۔ دشتِ کربلا کے منظر کی مؤثر تصویریں بھی ان کے مرثیے میں ملتی ہیں۔ مرثیوں میں سامعین کو رلانے کے لیے اہل بیت کو ہفتوشانی رسوم سے وابستہ کرنے کا طریقہ شروع ہی سے چلا آتا تھا۔ سودا نے بھی اسے قائم رکھا۔ حضرت قاسم کی شادی کے بیان میں جو مرثیہ سودا نے لکھا ہے اس میں آرمی مصحف، رنگ کھیلنا، لیکن بندہ والائی رسمیں موجود ہیں۔ مرثیہ گوئی میں سودا کی خدمت یہ ہے کہ انھوں نے مرثیے کو، جو اب تک ایک غیر ادبی صنف تھا، ادبی صنف بنانے میں اولین اور بنیادی کام کیا اور اس میں قصیدے کی وہ خصوصیات شامل کیں جو آگے چل کر مرثیے کی روایت کا حصہ بن گئیں۔ میر انیس کے مرثیوں میں ویسے ہی مختلف حصے ملتے ہیں جیسے قصیدے میں ہوتے ہیں اور یہ سب حصے ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں۔ مرثیے کی اس ساخت کی تشکیل میں سودا کا حصہ ہے۔ تشبیہ (چہرہ) سودا ہی کا اضافہ ہے۔ رزمیہ عنصر کو سودا نے ہی مرثیے کا حصہ بنایا۔ یہ ضرور ہے کہ مرثیے کی وہ قطعی شکل، جو انیس و دہر کے ہاں نظر آتی ہے، سودا کے ہاں نہیں ہے، لیکن اس کے واضح آثار ان کے ہاں ملتے ہیں۔ سودا کے ہاں مرثیہ عامیانہ جذباتیت سے آگے بڑھ کر ایک مخصوص ادراک کا اظہار کرتا ہے۔ ان کے طرز میں قصیدہ، مثنوی، غزل کے رنگ حسبِ ضرورت استعمال میں آتے ہیں۔ سودا نے اکثر مرثیوں میں مسموم کی ہیئت بھی استعمال کی ہے جو آگے چل کر مرثیے کی مخصوص ہیئت بن گئی۔ سودا کے زمانے تک مرثیہ چار چار مصرعوں کے ہفتوں

پر مشتمل ہوتا تھا۔ سودا کے زیادہ تر مرثیے اسی ہیئت میں ہیں لیکن انہوں نے منفرد، مستزاد منفرد، مثلث، خمس، ترکیب بلند، ترجیع بلند، مسلسل، مسلسل ترکیب بلند، مسلسل دہرہ بلند وغیرہ میں بھی مرثیے لکھے ہیں۔ سودا کے مرثیے بڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے جیسے مرثیہ ان کے ہاتھ میں آکر اپنا راستہ تلاش کر رہا ہے اور اس راستے کی طرف بڑھ رہا ہے جسے الہی و دہر آنے والے دور میں مستقل کر دیتے ہیں۔

بنیادی طور پر مرثیہ گوئی کے لیے سودا لطرتاً موزوں نہ تھے۔ نرم جذبات، بحواہ وہ غزل میں ہوں یا مرثیے میں، سودا کے مزاج سے مناسبت نہ رکھتے تھے۔ وہ مرثیے میں اس حد تک کلیات ہیں جس حد تک اس میں قصیدے کی صفات موجود ہیں۔ جب تشبیب، رزم، ازم، گھوڑے یا تلوار کی تعریف کا موقع آتا ہے تو سودا اپنے معاصرین سے کہیں بہتر طور پر الہیں مرثیے میں پیش کرتے ہیں۔ میر الہی نے مرثیے کے مقاصد میں سے اہم ترین مقصد "مدح شدہ نبی جاہ" بتایا ہے لیکن اس مدح میں سرزا دہر، میر الہی سے کہیں زیادہ کلیات ہیں اور ہیں کلیات ہمیں سودا کے ہاں نظر آتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مرزا دہر کی لطرت میں سودا کی لطرت موجود تھی اسی لیے اگر روایت مرثیہ کا تجزیہ کیا جائے تو سودا مرزا دہر کے پیش رو نظر آتے ہیں۔ مرثیہ قصیدے کی طرح، ایک شعوری فن ہے اور اس فن کے ارتقا میں سودا گو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

یہ اصنافِ سخن، جن کا ہم نے پہلے صفحات میں مطالعہ کیا، سودا کی جولانی طبع کا خاص مرکز نہیں، لیکن انہوں نے کم و بیش تمام اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔ "کلیاتِ سودا" میں رباعیات کی تعداد بھی خاصی ہے اور ان کے موضوعات میں وہی تنوع ہے جو ان کے ہاں عام طور پر دوسری اصنافِ سخن میں نظر آتا ہے۔ انہوں نے رباعی میں مدح و ہجو کے ساتھ ساتھ، عشق، اخلاق اور تصوف کو بھی موضوعِ سخن بنایا ہے، لیکن ہمیشہ مجموعی یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان کی زور طبع کے لیے رباعی کا میدان تنگ ہے۔ رباعی کا فن چاول پر قل ہو اللہ لکھنے کا فن ہے اور سودا کا مزاج بڑا کہنوس چاہتا ہے۔ اسی لیے رباعی کے مقابلے میں وہ "قطعات" میں زیادہ کلیات ہیں۔ یہاں الہیں اظہار کے لیے وہ میدان مل جاتا ہے جس کی الہیں ضرورت ہے۔ سودا نے کثرت سے لفظ بند غزلیں کہی ہیں۔ غزل میں ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے، اسی لیے وہ ٹنگٹائے غزل میں بھی دستِ بیان کے لیے قطعے کے میدان میں چلے جاتے

ہیں۔ اکثر قصائد میں بھی ان کے ہاں قطعات ملتے ہیں۔ ان کے کلیات میں کثرت ہے ایسے حصے مل جاتے ہیں جن میں ایک بات یا ایک موضوع پر مربوط و مسلسل اظہار خیال ملتا ہے۔ ف۔ سودا کے قطعات نہ صرف حسن بیان کی وجہ سے دلچسپ ہیں بلکہ ان میں خیال و موضوع کا تنوع بھی ملتا ہے۔ وہ ہجو و قطعات خاص طور پر قابل ذکر ہیں جن میں استدلال و انداز ہے۔ سودا نے کسی موضوع پر اظہار خیال کیا ہے۔ یہ قطعے اُردو ادب میں استدلال و منطق اور عقل و ادراک (Ratiocination) کی وہ مثال قائم کرتے ہیں جو انگریزی ادب میں ڈیوٹن کی اہم صفت شمار ہوتی ہے۔ سودا نے واسوخت بھی لکھا ہے اور اودھ، پنجاب اور ہندی میں بھی شاعری کی ہے۔ ان کے کلیات میں پہیلیاں بھی ملتی ہیں جو آج بھی اپنے اندر دلچسپی کا سامان رکھتی ہیں۔

سودا کی ساری شاعری کو سامنے رکھ کر جب ہم بیشتر مجموعی ان کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہ ہمیں ایک پیدائشی شاعر نظر آتے ہیں جنہیں شعر گوئی کا بے پناہ ملکہ ودھت ہوا تھا۔ ان کے لیے شعر کہنا سانس لینے اور بات کرنے کے مترادف تھا۔ ان کی طبع کی روانی میں ہمیں کسی رکاوٹ کا احساس نہیں ہوتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک دریا ہے جو بہ رہا ہے۔ الفاظ از خود بہر میں ڈھل رہے ہیں اور قافیے ہاتھ باندھے کھڑے ہیں۔ یہ بے پناہ فطری قوت اتنی شدید ہے کہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر میں نظر نہیں آتی۔ ہمیں آج جو ان کی زبان میں کہیں کہیں کھردرا پن محسوس ہوتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ وہی زبان استعمال کرتے ہیں جو ان کے دور میں سروج اور نکسال تھی۔ سودا نے جب شاعری کا آغاز کیا تو اُردو زبان دھل منجمد کر اتنی صاف نہیں ہوئی تھی کہ وہ اسے ٹکان استعمال کر کے اپنی بات کا پورے طور پر اظہار ہو کر سکیں لیکن سودا اور دور سودا کے شاعروں نے اسے کم وقت میں دھو منجمد کر اتنا صاف کر دیا کہ اس میں اظہار سہل ہو گیا اور اس کی قوت بیان میں وسعت پیدا ہو گئی۔ سودا نے اپنی خلافتانہ قوتوں سے اُردو زبان میں نئے مضامین اور رنگارنگ الفاظ کا ایک میلہ سا لگا دیا۔ اسی لیے تنوع سودا کی شاعری کا سب سے بڑا وصف ہے۔ وہ ہر صنف میں طبع آزمائی کرتے ہیں، ہر

ف۔ اس سلسلے میں ”کلام سودا“ انتخاب و ترتیب از ڈاکٹر غور شید الاسلام (مطبوعہ انجمن ترقی اُردو ہند علی گڑھ ۱۹۹۸ء) قابل ذکر ہے جس سے ہماری اس بات کی وضاحت ہوتی ہے۔ (ج۔ ج)

رنگ کے نمونے پیش کرتے ہیں اور ہر قسم کے خیالات و جذبات کو شاعری کے دائرے میں داخل کر دیتے ہیں۔ وہ ایک طرف روایت کے باند ہیں اور دوسری طرف جدت طرازی بھی ان کا شعار ہے۔ آنے والی نسل کے شعرا طرزِ میر کو اپنانے کے لیے ترستے رہے لیکن سودا کے رنگ میں اپنائے جانے کے اتنے امکان تھے کہ اس نے نہ صرف لکھنؤ کے شعرا کو شدت سے متاثر کیا بلکہ انیس و دہرے کے لیے کو غالب تک اپنے اثرات ڈالتا رہا۔ ناسخ کی شاعری سودا کے رنگِ سخن کے چند امکانات کا لفظِ عروج ہے اور غالب کی شاعری میں سودا کی شاعری کا خون شامل ہے۔ سودا نے فارسی غزل کے بے شمار رخنوں کو اُردو غزل میں سمو دیا، بہت سے اسالیب استعمال کیے اور اس طرح اُردو غزل کے دائرے کو وسیع کر دیا۔ مہدیہ جذبات کے تو سودا بادشاہ ہیں اور شاعرانہ مبالغہ آرائی میں ان کو گوگوں دوسرا نہیں پہنچتا۔ نثرِ تصنیف میں اپنی فطری صلاحیتوں کو شامل کر کے سودا نے اُردو شاعری کو نئے نئے رموز سے آگاہ کیا۔ ایک طرف انہوں نے فلسفیانہ خیالات اور اخلاق و تصوف کو تصدیق کا موضوع بنا کر ایسے شاعرانہ عظمت سے معمور کیا اور دوسری طرف ہجویہ، طنزیہ اور مزاحیہ انداز کو نیا رنگ دے کر اُردو شاعری کی ایک بڑی روایت کی طرح ڈالی ہے۔ سودا نے ہنسی ٹھٹھول سے لے کر سنجیدہ خیالات اور تنقیدِ حیات تک کو اُردو شاعری کی روایت میں شامل کیا۔ وہ ہر قسم کے جذبے یا خیال کی مناسبت سے طرزِ ادا پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ ان کے ہاں مناسب عروضی جہتوں کے ٹھہرے بھی ملتے ہیں۔ اُردو کی کسی صنف کا ذکر کیجیے، سودا کا ذکر ضرور آ جائے گا۔ ان کی شاعری ان کی شخصیت کی طرح پھلدار اور رنگارنگ ہے، لیکن یہ رنگارنگی ہر فن سولا والی رنگارنگی نہیں ہے، بلکہ ہر رنگ میں ان کے مخصوص رجحان و شاعری کا رنگ موجود ہے۔ مدح و قدح میں وہ الوری کی طرح کالیاب ہیں۔ ایک طرف وہ اپنے مرایوں کے جاء و جلال کو شاعرانہ مبالغے کے ساتھ پیش کرتے ہیں اور دوسری طرف نعت و منقبت کے قصائد میں مادی عظمت کو اخلاقِ عظمت میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ قصائد میں ان کا طرزِ سخن پُر عظمت طرز (Sublime Style) بن جاتا ہے۔ جب قدح پر آتے ہیں تو جہاں بھی ایک ایسا طرزِ وجود میں آتا ہے جس میں تمسخر و ظرافت بھی ہے اور طنز و مزاح بھی۔ طنز و ہجو سے وہ اپنے دور کے افراد اور حالات کی ایسی جیتی جاگتی تصویر اٹارتے ہیں کہ وہ دور آج بھی ہماری نظروں کے سامنے آ جاتا ہے۔ وہ اُردو کے سب سے بڑے ہجو نگار ہیں۔ ان کی بہترین ہجویات میں تنقیدِ حیات

ملتی ہے جو عطا پر طرز پر ہے لیکر دراصل واقع و درد انگز ہے ۔

سودا کی شاعری خیالی شاعری نہیں ہے بلکہ اس میں شعور حیات کا گہرا احساس ملتا ہے ۔ وہ اپنے دور کے حالات پر طرز کرتے ہیں لیکن ان کی یہ طرز محض منفی نہیں ہے ۔ جہاں ان کی نظر ایک مصالح کی سی نظر معلوم ہوتی ہے ۔ سودا کوئی نا پسند حیات پیش نہیں کرتے لیکن زندگی کو قدیم اخلاق اصولوں پر واپس لانے کی طرف مائل نظر آتے ہیں ۔ یہ واقعت پسندی انہیں دوسرے معاصر شعرا سے اس سطح پر ممتاز کر دیتی ہے ۔ ہماری شاعری کا بنیادی رجحان داخلیت کی طرف ہے لیکن سودا کے ہاں خارجی رجحان بنیادی رجحان ہے ۔ قصیدہ و نحو دونوں خارجی رجحان کی شاعری ہے ۔ ان کے ہاں ایک ایسی حقیقت پسندی ہے جو اس دور میں اس قوت کے ساتھ محسوس اور کے ہاں نظر نہیں آتی ۔ ان کی حقیقت پسندی میں سے اگر مبالغہ آمیز ادراک کو نکال دیا جائے تو وہ مزاج کے اعتبار سے ہمارے دور کے جدید شاعروں کے ہم نظر آتے ہیں ۔ شکستگی ، اُمید و رجائیت ان کی شاعرانہ فطرت کا حصہ ہیں ۔ وہ غم و الم کی کیفیت سے گزرتے ضرور ہیں لیکن یہ ان کی مخصوص کیفیت نہیں ہے بلکہ وہ اس سے گزر کر اپنے قارئین کو زندہ دلی کے دائرے میں لے آتے ہیں ۔ ہم نے غزل کو میر کے مخصوص رنگ سے وابستہ کر دیا ہے اور یہ رنگ سودا کی غزلیات میں نہ دیکھ کر ہم ان کو اچھا غزل گو کہنے میں نامل کرتے ہیں ، لیکن دراصل مزاج کا فرق سودا کے ہاں شخصیت کا فرق بن جاتا ہے ۔ سودا کی فطرت نرم جذبات سے مناسبت نہیں رکھتی ۔ ان کے ہاں ایسی قوت محسوس ہوتی ہے جو محض جذباتیت کی ضد ہے ۔ ان کے ہاں طرب ، نشاط انگیزی اور اُمید و زندہ دلی کے عناصر مل کر قوت و توانائی کا اظہار کرتے ہیں ۔ میر نے تو اپنی عظیم تخلیقی قوت سے غم کو بھی نشاط بنا دیا اور اپنی غنائی قوت سے ایسا رنگ پیدا کیا جو ہمیشہ نازہ اور لافانی رہے گا ، لیکن جب میں غم دوسرے شاعروں نے اپنایا تو ان کی شاعری زہراک جذبات غم کی دلیل بن گئی ۔ تخلیق نقطہ نظر سے فن کی کامیابی اس میں ہے کہ زخموں کو محض دکھایا نہ جائے بلکہ ان کا علاج بھی کیا جائے ۔ شاعری توانائی کا پیغام ہے ۔ اگر وہ کمزوری کی عکاسی بھی کرتی ہے تو فنی سطح پر اس کمزوری کا تذکرہ بھی کرتی جاتی ہے ۔ سودا کی شاعری میں توانائی بھی ہے اور تزکیائی اثر بھی ۔ سودا نے اپنی خلفائے قوتوں سے اردو زبان کو عبوری دور سے نکال کر اس کا مستقل معیار مقرر کر دیا ۔ ان کی شاعری بر عظمت شاعری ہے لیکن یہ وہ عظمت نہیں ہے جو دنیا کے

عظیم شاعروں میں نظر آتی ہے اور جو بے پناہ لسانی قوت کی وجہ سے میر کو
میسر ہے۔ ان کی عظمت لارڈ ہائرن کی شاعری کی سی عظمت ہے جس میں عظیم
شاعر ہونے کی تمام صفات تو موجود ہیں لیکن جب دوسرے عظیم شاعروں سے اس
کا مقابلہ کرتے ہیں تو وہ ان جیسا عظیم نظر نہیں آتا۔ لارڈ ہائرن کی طرح سودا
کے ہاں بھی یوں محسوس ہوا ہے کہ جیسے وہ اپنے مقصد میں — وہ مقصد
مدح یا قدح ہو، مرثیہ یا غزل ہو — جان و دل سے شریک نہیں ہیں۔ قوتِ
گردداز کی بھی ان کے ہاں ویسی ہی کمی نظر آتی ہے جیسی لارڈ ہائرن کے ہاں
دکھائی دیتی ہے۔ سودا نے اُردو ادب میں وہی کام کیا جو ٹرائلٹن نے انگریزی
ادب میں کیا تھا۔ ان دونوں شاعروں کی فطرت بھی یکساں و مشابہ ہے۔
دونوں میں شان و وقار اور ہجویہ و طنزیہ رجحان مشترک ہے۔ دونوں ایسے
زمانے میں پیدا ہوئے جب زبان کو عبوری دور سے نکال کر جدید دائرے میں
داخل کرنے کی ضرورت تھی۔ دونوں نے یہ کام خوش اسلوبی سے انجام دیا اور
زبان و بیان کو ایک لیا سہار دے کر اسے کلاسیکل رنگ میں رنگ دیا۔
دونوں میں رومانیات نظر آتی ہے مگر اس رومانیات میں بھی ایک خاص شان اور
شکوہ ہے۔ نرس دونوں کے مزاج میں نہیں ہے۔ قوت و توانائی دونوں کی فطرت
کا طرہ امتیاز ہے۔ دونوں کے مزاج میں اسی لیے مردانہ پن ہے۔ تاریخِ ادب میں
سودا کی اہمیت ایسی مسلم ہے کہ آج سے دو سو سال بعد بھی، جب ادب کا
دوبا سنٹر بن چکا ہوگا، ہم ستارہ سودا کو اتنی ادب پر چسکتے ہوئے دیکھ
رہے ہیں :

ز بس رنگین معنی مری عالم سب پہیلی ہے
سخن جس رنگ کا دیکھو گے میں بھی اس میں شامل ہوں (سودا)

(۴)

زبانِ میر کا مطالعہ ہم پہلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ سودا کی زبان میں
حکم و بیش وہی خصوصیات ملتی ہیں جو میر کے ہاں نظر آتی ہیں، لیکن دونوں کی
زبان میں ایک بنیادی فرق یہ ہے کہ سودا، میر کے برخلاف، عوام کی زبان کے
بھانے خواص کی زبان کو ترجیح دیتے ہیں، اسی لیے ان کے ہاں غلویت زیادہ ہے۔
میر زبانِ گلو اس لیے اور تلفظ کے ساتھ استعمال کرنے سے گریز نہیں کرتے
جس طرح وہ کٹر گوجوں میں بولی جا رہی ہے۔ سودا زبان کو فارسی و عربی
اصول کے مطابق زیادہ صحت کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً میر نے اپنے اس

شعر میں :

نئے بت کلدہ ہے منزلِ مقصود نہ کمہ
جو کوئی تلاشی ہو ترا آہ کلدہر جائے (میر)
تلاشی بمعنی 'متلاشی' استعمال کیا ہے ۔ سودا یہ نہیں کرتے بلکہ متلاشی ہیں
استعمال گزرتے ہیں :

نئے فکر ہے دنیا کی ، نہ دہب کا متلاشی
اس ہستی مریوم میں کس کام کا ہوں میں (سودا)
سودا فارسی "مرفی" کا استعمال اس کثرت سے کرتے ہیں کہ یہ ان کے الفاظ
میں بری طرح گھونٹنا ہے ۔ فارسی حرف کے استعمال کی نوعیت سمجھنے کے لیے
یہ چند مثالیں دیکھیے :

ع جو فہم ہووے تو بہ ز اکسیر ہے بہ مشتِ عیار اپنا

ع روان ہو موج ز شرم و حجاب در تبر آب

ع جنبش میں دیکھتا ہوں میں از دور ہشت دست

ع باہیں مجھے بھائی ہیں بہ آمیزشِ دشنام

ع نے چل تکریر میں ان کی ، نہ در تحریر جنگ

ع حنبل سے عیا کس کی نے آئی بہ قفس او

فارسی حرف و فعل کا استعمال آہو کے دور ہی میں متروک ہو چکا تھا جس کا
ذکر شاہ حاتم نے 'دیوان زادہ' کے دیباچے میں بھی کیا ہے لیکن سودا کے ہاں
اسے دیکھ کر تعجب ہوتا ہے ۔

سودا ہیں ، میر کی طرح گبھو ، اودھر ، ایدھر ، جیدھر ، لاگا ، لٹی ،

نس ، نے (معنی نہیں ، نہ) استعمال گزرتے ہیں اور میر ہی کی طرح فارسی و عربی
لفظوں کو ہندی الفاظ کے ساتھ حرفِ اضافت سے جوڑ دیتے ہیں یا فارسی لفظ
کی آردو جمع بنا کر لیے حرفِ اضافت سے ملا دیتے ہیں جیسے ع "ہے خوبی
دندان دہن خوبیوں میں لیکن" ۔ اس طرح فارسی و عربی یا دو ہندی لفظوں کو
واژ عطف سے جوڑ دیتے ہیں جیسے ع "داغ و شعلہ ہوا گل و بوٹا" یا ع "بوچھے
ہے بھول و بھل کی خبر اب تو عندلیب" ۔

میر کے ہاں ہندی الفاظ بمقابلہ سودا کے زیادہ استعمال ہوئے ہیں ۔ سودا کے
ہاں ان کو ترک گزرتے کا احساس ہوتا ہے لیکن اس کے باوجود ضرورتِ قافیہ
کے لیے وہ اپنے قصائد و ہجوئیات میں ان لفظوں کو ملتے اور خوبصورتی سے
استعمال گزرتے ہیں ، جیسے اپنے مشہور قصیدے لامیہ میں مستاصل ، محل ، جبل ،

اڑل اور مشعل کے ساتھ وہ بادل ، پگھل ، نکل ، پل ، پھل ، چنکل ، دنگل ،
 ڈھل ، اوجھل ، اچھل ، چھل پل ، کھنڈل ، کاجل ، سسل ، منڈل اور گونڈل
 وغیرہ استعمال کرتے ہیں۔ اسی طرح غزلوں میں بھی جیوڑا ، نگر ، سبج ،
 الجھڑے ، نت ، ڈیرے ، بھج پل ، ابرن ، دیت ، سجن ، ادھل ، کھنجن ،
 منڈھرے ، لپا ، لوٹھ وغیرہ الفاظ استعمال کرتے ہیں۔

خائرو افعال اور جمع بنانے کی وہی صورتیں ملتی ہیں جو میر کے ہاں نظر
 آتی ہیں لیکن سودا جہاں خوب سے خوبیاں اور خوبیوں بناتے ہیں وہاں شاعر کی
 جمع الجمع ”شعراؤں“ استعمال کرتے ہیں ، جیسے :

خ شعراؤں میں ہیں جو صدر نشین

سودا نے بھی میر ہی کی طرح ، لیکن میر سے کہیں زیادہ ، فارسی غادروں
 کو اردو میں ترجمہ کر کے اردو زبان کے اظہار میں جذب کیا ہے اور ان میں
 سے بیشتر غادروں اور روزمرہ لہجہ بھی اردو زبان کا حصہ ہیں۔ مثلاً بیانہ
 ’پر کردن = بیانہ بھرنا ، لڑ جامہ بیرون شدن = جامے سے باہر ہونا ، دل از دست
 رفتن = دل ہاتھ سے جانا ، ہم رسیدن = ہم پہنچنا وغیرہ۔

سودا نے بہت سے نئے اردو مصدر فارسی الفاظ سے بنائے۔ مثلاً لاج ۱۰۶ سے
 لجانا ، پتھر سے پتھارنا ، لہر سے لہراتا ، گناہ سے گناہنا وغیرہ۔ اسی طرح
 فارسی و عربی الفاظ سے اردو مصدر بنائے جیسے رنگ سے رنگا ، تراش سے تراشنا ،
 داغ سے داغنا ، شرم سے شرمانا ، بحث سے بحثنا ، بدل سے بدلنا ، قبول سے قبولنا
 وغیرہ۔ یہی صورت مرکب مصادر میں نظر آتی ہے۔ سودا نے بہت سے فارسی
 مرکب مصادر کو اردو میں ترجمہ کر کے اس طور پر شاعری میں استعمال کیا
 ہے کہ وہ زبان کا حصہ بن گئے ہیں۔ مثلاً گرز کرنا ، نسبت دینا ، عمل کرنا ،
 عیب لگانا ، زنجیر کرنا ، التماس کرنا ، تلاش کرنا ، شہار کرنا وغیرہ۔ اسے ہی
 سابقوں لاحقوں کی مدد سے بے شمار مرکب الفاظ استعمال کیے ہیں جیسے بد ذات ،
 بد وضع ، بد اسلوب ، بے مغز ، بے آفت ، بے اثر ، بے رو ، بے وز ، بے نہایت ،
 بے اختیار ، خوش قد ، خوش قامت ، کم فرصت ، گم احباب ، ہم چشم ، ہم رنگ ،
 ہم سفر ، ہم آہنگ ، ہم بیانہ ، ہم افروش ، ہم صحبت وغیرہ۔ اسی طرح ہندی
 سابقے اچل ، اچھول ، انجان ، پرسال ، پردیس ، گلشنک ، نجات ، لادھال ، لڑ ،
 لدان ، تراسر ، ترانک وغیرہ۔ یہی صورت لاحقوں کے ساتھ ہے ، مثلاً ہجوم آرا ،
 سربر آرا ، درد آلود ، خون آلود ، ہا الفاظ ، حیرت انگیز ، درد انگیز ، ہتک باز ،
 بے باز ، آٹلی باز ، جاں باز ، حیا پرست ، وفا پرست ، سبز پوش ، رو پوش ،

شرح دار ، زودار ، حساب دان ، قاعدہ دان ، مزاج دان ، آتش زند ، وحشت زند ، غزل سرا ، گل سرا ، منت طلب ، آفات طلب وغیرہ وغیرہ ۔

مودا نے چہان فارسی و عربی الفاظ کے ساتھ فارسی و عربی ملا کر مرکبات استعمال کئے ہیں جیسے نردامن ، ایک دل ، سپک سر ، شادی مرگ ، عالی شان ، فلک مرتبت ، طفل مزاج ، صاحب سلامت ، وہاں ہندی الفاظ کو ہندی الفاظ سے ملا کر مرکبات استعمال کئے ہیں : جیسے آگن ہاو ، اکاس یل ، گڑگ بیل ، پتہ پیر ، چک پویر ، چاند رات ، لے ہالک ، دوت داب ، ہونہ دکھان ، مار دھاڑ ، مار کٹائی ، دھول دہا ، ٹپ ٹپ ، چڑی مار وغیرہ ۔ اسی طرح ہندی الفاظ کو فارسی و عربی الفاظ سے ملا کر بھی مرکبات استعمال کئے ہیں جیسے نیک چلن ، منہ زور ، بھالا بردار ، چور محل ، جوب کھترا ، امام بازہ وغیرہ ۔

میر اور اس دور کے دوسرے شعرا کی طرح سودا نے بھی اسم کے آخر میں ”ی“ لگا کر صفت بنائی ہے جیسے سفر سے سفوی ، جگر سے جگری ، بہت سے تیرہنی ، جان سے جانی ، دستخط سے دستخطی ، کتاب سے کیابی وغیرہ ۔

سودا نے اپنے زبان و بیان سے اردو زبان کو بہت وسعت دی ، اس کا ایک مزاج اور ایک کردار متعین کیا جسے آنے والی نسلوں نے قابل تقلید مان کر قبول کر لیا ۔ سودا نے فصاحت و بلاغت کے ان تمام اصولوں کو اردو میں برتا جو فارسی زبان کی خصوصیات سمجھے جاتے تھے ۔ اردو شاعری میں استعارات ، علامات اور تراکیب کا ایک چمن آباد کیا اور اردو زبان کو فارسی کا ہم پلہ بنا کر اور اسے اپنے پیروں پر کھڑا کر کے آزادانہ زندگی گزارنے کا راستہ دکھا دیا اور بقول شیخ اورنگ آبادی ”اس زمانے میں یہ کچھ مچ زبان اس لکھ بردار کی ذات باہرکات کے طفیل درجہ علویت کو پہنچ گئی“ ۱۰۵ :

تو نے سودا وہ زبان ریختہ ایسا دی

بڑے کے اک عالم الہالا ہے ترے اشعار سے فیضی

حواشی

۱۔ سودا نے اپنے رسالے ”عبرت الغافلین“ میں اپنا نام اور تخلص اس طرح دیا ہے ”ہندہ خاکسار بہ رفیع و تخلص بہ سودا“ کلیات سودا ، جلد دوم ، ص ۳۷۷ ، مطبع لولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ ع ۔

۲۔ مخزنِ نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۸۶ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ ع ۔

۳۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۳۳ ، مطبوعہ نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء -

۴۔ غزل نکات : ص ۸۶ - ۵۔ نکات الشعرا : ص ۳۲ -

۶۔ غزل نکات : ص ۸۶ -

۷۔ تذکرہ رشتہ گویان : فتح علی گریزی ، ص ۶۷ ، النجم ترقی اردو اورنگ آباد دکن ، ۱۹۳۳ء -

۸۔ تین تذکرے : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۸۶ ، مکتبہ برہان ، دلی ۱۹۶۸ء -

۹۔ خوش معرکہ زیبا (جلد اول) مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۳ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۰ء -

۱۰۔ کچھ سودا کے بارے میں : (مضمون) قاسمی عبدالودود ، ص ۱۱۱ و ۱۱۲ ، مطبوعہ معاصر ، شاہہ ۲ ، پٹنہ ، بھار -

۱۱۔ کلیات سودا (حصہ اول) مرتبہ ڈاکٹر شعیب الدین صدیقی ، ص ۲۹۷ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۳ء -

۱۲۔ غزل نکات : ص ۱۸۶ -

۱۳۔ تذکرہ شعرائے اردو : میر حسن ، مرتبہ محمد عیوب الرحمن خان سرواتی ، ص ۱۷۰ ، النجم ترقی اردو (بند) دہلی ۱۹۳۰ء -

۱۴۔ تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مدنی ، ص ۲۰۷ ، النجم ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء -

۱۵۔ مجموعہ "لفز" : حکیم قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شبرانی ، جلد دوم ، ص ۱۵۰ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ء -

۱۶۔ گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۲۶ ، دار الاناشات پنجاب ، لاہور ۱۹۰۶ء -

۱۷۔ مجموعہ "لفز" : ص ۱۵۵ -

۱۸۔ آبِ حیات : محمد حسین آزاد ، ص ۱۳۸ ، بار چہارم ، سیخ مبارک علی تاجر کتب ، لاہور -

۱۹۔ خوش معرکہ زیبا : (جلد اول) ص ۳ -

۲۰۔ سودا : سیخ جالہ ، ص ۳۵ ، النجم ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۶ء -

۲۱۔ غزل نکات : ص ۱۰۰ -

۲۲۔ اورنگ آباد : (مگزین) ص ۳۴ ، لاہور ، نومبر ۱۹۳۱ء -

- ۲۴۔ ماہنامہ معارف ، شمارہ ۱-۱ ، جلد ۷۰ ، ص ۷۵ ، اعظم گڑھ ، جولائی ۱۹۵۲ ع ۔
- ۲۵۔ معاصر ، شمارہ ۱۵ ، ص ۵۸ ، پشتہ ، نومبر ۱۹۵۹ ع ۔
- ۲۵۔ معاصر ، شمارہ ۲ ، ص ۱۱۶ ، پشتہ ، جنوری ۱۹۵۲ ع ۔
- ۲۶۔ ماہنامہ سب رس ، ص ۸ ، حیدرآباد دکن ، نومبر ۱۹۶۰ ع ۔
- ۲۷۔ مرزا محمد رفیع سودا : ڈاکٹر خلیق انجم ، ص ۷۲ ، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۶ ع ۔
- ۲۸۔ انتخاب سودا : رشید حسن خان ، ص ۲۸ ، مکتبہ جامعہ ، نئی دہلی ۱۹۷۲ ع ۔
- ۲۹۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۸۳ ۔
- ۳۰۔ دستور النصاب : مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، مقدمہ ص ۹۸ ، ہندوستان پریس ، رامپور ۱۹۴۳ ع ۔
- ۳۱۔ گل رعنا (قلمی) : لکھمی لوائن شلیق ، ورق ۱۵۳ الف ، مخزولہ پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۔
- ۳۲۔ تذکرہ ہندی : ص ۱۳ و ۱۴ ۔
- ۳۳۔ تذکرہ ہندی : ص ۱۴ ۔ ۳۴۔ ایضاً : ص ۱۲۶ ۔
- ۳۵۔ ماہی صحیفہ : شمارہ ۴۴ ، ص ۱۲ ، لاہور ، جولائی ۱۹۶۸ ع ۔
- ۳۶۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۸۳ ۔
- ۳۷۔ دستور النصاب : مقدمہ ، ص ۶۵-۶۸ ۔
- ۳۸۔ ایضاً : ص ۶۵-۶۸ ۔ ۳۹۔ ایضاً : ص ۶۵-۶۸ ۔
- ۴۰۔ تذکرہ شعرائے ہندی : میر حسن ، مرتبہ محمد حبیب الرحمن خاں شروانی ، ص ۳۶ ، اردو پبلشرز ، لکھنؤ ۱۹۷۹ ع ۔
- ۴۱۔ ایضاً ، ص ۲۰ ۔
- ۴۲۔ تذکرہ شعرائے اردو : میر حسن ، مرتبہ محمد حبیب الرحمن خاں شروانی ، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ، ۱۹۴۰ ع ۔
- ۴۳۔ باغ معانی : لفظ علی ، مرتبہ عابد رضا بیدار ، ص ۱۰۷ ، جرنل خدا بخش لاہوری پشتہ ، شمارہ ۲ ، ۱۹۷۷ ع ۔
- ۴۴۔ معاصر : شمارہ ۲ ، ص ۱۰۹ تا ۱۱۱ ، پشتہ چار ۔
- ۴۵۔ شتر عشق : (قلمی) جواہر دستور النصاب ، مقدمہ ص ۱۵ ۔
- ۴۶۔ کلیات سودا : جلد اول ، ص ۴۰ ، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۹۴۲ ع ۔
- ۴۷۔ تذکرہ ہندی : ص ۸۱ ۔ ۴۸۔ مجموعہ لفظ : ص ۱۸۰ ۔

- ۴۹۔ نکات الشعرا : ص ۳۳ - ۵۰۔ مخزنِ نکات : ص ۸۹ -
- ۵۱۔ مسرتِ انزا : اسر اللہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۱۲ ، معاصر : پشتہ بہار -
- ۵۲۔ تذکرۂ شورش کا یہی تاریخی نام ہے اور "بہادنگر دوستانہ روزگار" ہے ۱۱۹۱ء برآمد ہوئے ہیں - تذکرۂ مسرتِ انزا : ص ۱۱۲ -
- ۵۳۔ دو تذکرے : (جلد اول) مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۷۹ ، مطبوعہ پشتہ بہار ۱۹۵۹ء -
- ۵۴۔ مسرتِ انزا : ص ۹۷ - ۵۵۔ تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۶ -
- ۵۶۔ تذکرۂ شعرائے اردو : ص ۸۳ -
- ۵۷۔ دو تذکرے : جلد اول ، ص ۳۸۰ -
- ۵۸۔ تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۶ -
- ۵۹۔ نواب سہرپاں خان ولد "بہتر موسیقی میں بے نظیر تھا" - خوش معرکہ زبیا (جلد اول) ، ص ۲۱۳ -
- ۶۰۔ دستور الفصاحت : مقدمہ ص ۵۷ -
- ۶۱۔ کلیاتِ سودا : جلد دوم ، ص ۱۰ - ۱۱ ، مطبع لولکشور ، لکھنؤ ۱۹۳۲ء -
- ۶۲۔ سفینہ ہندی : بھکوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۰۵ ،
- ادارۂ تحفیات عرب و فارسی ، بہار ۱۹۵۸ء -
- ۶۳۔ ایضاً : ص ۱۰۵ - ۶۴۔ گلشنِ ہند : ص ۱۳۲ -
- ۶۵۔ تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۶ - ۶۶۔ تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۶ -
- ۶۷۔ نکات الشعرا : ص ۳۲ - ۶۸۔ تذکرۂ ریختہ گویاں : ص ۹۷ -
- ۶۹۔ تذکرۂ مسرتِ انزا : ص ۹۶ -
- ۷۰۔ کلیاتِ سودا (جلد دوم) ص ۳۷۵ ، مطبوعہ لولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ء -
- ۷۱۔ قطعہ دیوانِ سودا (جلد اول) مرتبہ ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی ، ص ۴۸۵ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۳ء -
- ۷۲۔ ایضاً : ص ۵۹۷ - ۵۹۸ - ۷۳۔ مخزنِ نکات : ص ۱۳۲ -
- ۷۴۔ نکات الشعرا : ص ۱۳۷ - ۷۵۔ مجموعہ لغز : (جلد دوم) ص ۸۱ -
- ۷۶۔ خوش معرکہ زبیا : (جلد اول) ، ص ۶ -
- ۷۷۔ تذکرۂ شعرائے اردو : ص ۸۳ -
- ۷۸۔ خوش معرکہ زبیا : (جلد اول) ، ص ۳ -

- ۷۹۔ سورت الازا : ص ۹۷ -
- ۸۰۔ نادراتِ شاہی : سرشبہ امتیاز علی شاہ غریبی ، ص ۳۳ ، ہندوستان پریس ۱۹۳۳ ع -
- ۸۱۔ کلیاتِ سودا : جلد دوم ، ص ۳۲ ، ٹولکشتور لکھنؤ ۱۹۳۲ ع -
- ۸۲۔ آبِ حیات : ص ۱۵۷ - ۸۳۔ سودا : شیخ چاند ، ص ۹۳ - ۹۵ -
- ۸۳۔ مخزنِ نکات : مقدمہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۲۷ تا ۳۰ -
- ۸۵۔ غفرِ ثریا : حلام ہمدانی مصحفی ، ص ۳۳ ، الجین ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع -
- ۸۶۔ کلیاتِ سودا (مخطوطہ) ، قومی عجائب خانہ ، کراچی -
- ۸۷۔ مخزنِ نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۳۸ ، الجین ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۹ ع -
- ۸۸۔ مرزا ہمد رابع سودا : ڈاکٹر خلیق الہیم ، ص ۳۳ -
- ۸۹۔ چستانِ شعرا : لاجپتی لرائٹ شلیق ، ص ۳۷ ، الجین ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع -
- ۹۰۔ انتخابِ سودا : رشید حسن شاہ ، مقدمہ ص ۳۲ ، مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۵۲ ع -
- ۹۱۔ کلیاتِ سودا : جلد اول ، ۱۹۵۳ ع ، جلد دوم ۱۹۵۶ ع ، مجلس ترقی ادب ، لاہور -
- ۹۲۔ مضمون قاضی عبدالودود ، سویرا ، شاہ ۲۹ ، ص ۳۷ - ۶۲ ، لاہور -
- ۹۳۔ مقدمہ کلیاتِ سودا : جلد اول ، ص ۱۹ ، مطبع ٹولکشتور ۱۹۳۲ ع -
- ۹۴۔ مضمون قاضی عبدالودود ، مطبوعہ سویرا ۲۹ ، ص ۳۸ ، لاہور -
- ۹۵۔ مخزنِ نکات : ص ۳۲ - ۹۶۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۸۲ و ۸۳ -
- ۹۷۔ تذکرۃ ہندی : ص ۱۲۵ - ۹۸۔ سودا : شیخ چاند ، ص ۱۸۲ -
- ۹۹۔ کشف العطار : اسد اہم اثر (جلد دوم) ، ص ۲۳۳ ، مکتبہ معین الادب ، لاہور ۱۹۵۶ ع -
- ۱۰۰۔ اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ : ڈاکٹر محمود الہی ، ص ۱۸۵ - ۱۸۶ ، مکتبہ جامعہ ، نئی دہلی ۱۹۷۳ ع -
- ۱۰۱۔ انتخابِ سودا : مقدمہ از رشید حسن شاہ ، ص ۳۵ -
- ۱۰۲۔ کلیاتِ سودا : جلد دوم ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۵۶ ع -
- ۱۰۳۔ اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ : ص ۱۸۸ - ۱۸۹ -

- ۱۰۴- جان سے آگے تک جتنی مثالیں دی گئی ہیں وہ "سودا" از شیخ چاند ،
ص ۲۵۹-۲۷۲ سے لی گئی ہیں ۔
- ۱۰۵- چمنستان شعرا : لچھیس نرائن شلیق ، ص ۳۲۷ ، انجمن ترقی اُردو ،
اورنگ آباد ۱۹۳۸ ع ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۶۵۰ "نورِ بصرِ میاں غلام حیدر خلف الرشید حضرت مرزا صاحب
است ۔"
- ص ۶۵۱ "مثنیٰئے سرآمد شعرائے فصاحت مرزا محمد رفیع سودا ۔"
- ص ۶۵۱ "اکثر فقیر در خلعت آب بزرگوار (سودا) می رسد ۔ بسیار گرم
می فرماید ۔"
- ص ۶۵۱ "من شریف بہ بقاد رسیدہ بود ۔"
- ص ۶۵۱ "بعد تحریر این تذکرہ خطی محروہ غرہ ربیع الآخر سنہ ثلاث و
ثمانین و مائہ و الف بنام اولاد محمد خان ذکا بلگرامی از فرخ آباد
بہ ذکن فرستادہ ۔"
- ص ۶۵۲ "فقیر دران حادثہ چانگزا بہ لکھنؤ رسیدہ بود و بعد التقاضی
مدت یک سال بہ ناہجہان آباد رفتہ ۔"
- ص ۶۵۲ "فقیر در عہد نواب شجاع الدولہ چاندو روزے برائے دینن این
بزرگ بخدمتشی (سودا) رسیدہ بود ۔"
- ص ۶۵۳ "ہسبِ مؤویلت طبع باغاز حال تلاش نظم فارسی می کرد و از
سراج الدین علی خان آرزو تخلص اصلاح می گرفت ۔ خان آرزو
فرمود کہ پایہٴ کلام فارسی بسیار عالیست و زبانِ ما و شاہندی
و ہرچند مردمِ ہندی فارسی دانی را بمداوح ارتفاع رساند ، الا ہا
استادانِ سلف و ایران زمین کہ زبان ایشان ست بجز چراغِ یخی
آفتابِ رتبہٴ ندادد و در رختہ گوی تا حال کسی شہرت نیافتہ ۔ لہذا
اگر ہایی زبانِ مشق سخن نمایند شاید از فیضانِ طبیعت سرآمد این
دہار گردند ۔ چون صلاح مستحسن بود پسند خاطرش افتاد و ازان
روز بگفتن شعر رختہ طبع در داد و بعد از مشق در اندک فرصت
استاد شعرائے رختہ گو گردید ۔"

- ص ۶۵۵ "پیشتر فکر عالیشان طبع عالی شریسته ، شاعر ریخته چنانچه ملک الشعرائے ریخته او را شاهد -"
- ص ۶۵۵ "قبول ملوک نامدار و تقرب سلاطین عالی مقدار او را میسر گشت -
بالفعل به خطاب ملک الشعرائی که سپین پایه سخنوران است
اعزاز و امتیاز دارد -"
- ص ۶۵۶ "به پرورش سگان ابریشم هشتم بنوع تمام داشت -"
- ص ۶۵۶ "در علم موسیقی نیز ماهر است -"
- ص ۶۵۶ "در علم موسیقی و ستارنوازی دستگچه معنوی داشت -"
- ص ۶۵۹ "کسی که بسیار ست و خود را کم می پندارد بسیار تر است و
کسی که کم است و خود را بسیار می شمارد و خود سر است ازها
می افتد - آدمی را باید که اوقات در تربیت و تهذیب اخلاقی
صرف نماید -"
- ص ۶۶۶ "پند هم از چهل و پنج سال اوقات خود را در فن ریخته ضائع
ساخته است -"
- ص ۶۶۸ "پند راجع سودا . . . در تذکرة خود اشعار این سعدی دکنی
را . . . به شیخ شیرازی . . . نسبت نموده -"
- ص ۱۶۰ "این زبان کج مع در زمانی به یمن اقبال آن نکته پرداز درجه
علویت گردد -"

خواجہ میر درد

اس دور کے تیسرے بڑے شاعر خواجہ میر ، درد (۱۱۳۳ھ - ۱۱۴۴ھ - ۱۱۴۴ھ - ۱۱۴۴ھ) کے بارے میں درد نے لکھا ہے کہ یہ نام ان کے لالا میر سید محمد حسینی قادری بن نواب میر احمد خان نے رکھا تھا اور اپنے تخلص کے بارے میں بتایا ہے کہ ان کے والد کا تخلص عندلیب تھا جو انہوں نے اپنے زیرِ صحبت شاہ سعد اللہ گلشن کے تخلص کی مناسبت سے رکھا تھا ۔ جیسے شاہ گلشن نے اپنا تخلص اپنے مرشد شاہ گل (عبد الاحد گل ، وحدت) کی مناسبت سے رکھا ، خواجہ میر نے عندلیب کی رعایت سے اپنا تخلص درد رکھا ۔ ایک مقطع میں بھی اس طرف اشارہ کیا ہے :

درد از بس عندلیب گلشن وحدت شدہ است

جلوئے رونے کئے اور از غزل خوان می کنند؟

اپنے مرشد کے تخلص کی رعایت سے تخلص رکھنے کا یہ سلسلہ آئندہ بھی جاری رہا ۔ خواجہ میر درد کے چہونے بھائی خواجہ محمد میر نے درد کی مناسبت سے اپنا تخلص اثر اور درد و اثر کی مناسبت سے درد کے بیٹے نے اپنا تخلص الم رکھا ۔ خواجہ میر درد حبیب الطرفین حسینی سید تھے جن کا سلسلہ نسب باب کی ”طرح“ سے حضرت بہاء الدین نقشبند سے اور ماں کی طرف سے سید عبد القادر جیلانی سے ملتا ہے ۔^۱ خواجہ بہاء الدین نقشبند (م ۱۱۹۱ھ/۱۲۸۹ع)^۲ کا خاندان بخارا میں رہتا تھا ۔ اس خاندان کے ایک فرد خواجہ محمد طاہر نقشبند اپنے بیٹوں کے ساتھ بخارا سے برعظیم آئے اور اورنگ زیب عالمگیر سے ملے ۔ اورنگ زیب کے جدِ اعلیٰ امیر تیمور چونکہ حضرت نقشبند کے مرشد امیر کلال سے خاص ارادت رکھتے تھے ، اس لیے اورنگ زیب خواجہ محمد طاہر سے بہت نپاک سے بھل آئے اور انہیں منصب بھی پیش کیا جو انہوں نے قبول نہیں کیا اور کچھ عرصے بعد انہی بیٹوں

خواجہ محمد صالح، خواجہ محمد یعقوب اور خواجہ فتح اللہ گویوں چھوڑ کر حج کی غرض سے واپس چلے گئے۔ ۵۔ عالمگیر نے خواجہ محمد صالح کو منصب عطا کیا اور مراد بخش کی بیٹی آرائش بانو سے شادی کردی۔ ۶۔ خواجہ محمد یعقوب کو بھی منصب عطا کیا اور مراد بخش کی دوسری بیٹی سے شادی کر دی۔ ۷۔ خواجہ فتح اللہ نے اس خیال سے کہ ان کی نجات متاثر ہوگی، شاہی خاندان میں شادی سے انکار کردیا اور عالمگیر کے میر بخشی نواب سر بلند خان کی بہن سے شادی کر لی۔ اثر نے اپنی مثنوی ”بیان واقعہ“ میں بھی اس طرف اشارہ کیا ہے :

لو بخت خود نہ کرد این را قبول نہ اسم گسردہ غلط آلہ رسول

یہی خواجہ فتح اللہ میر درد کے پردادا ہیں۔ سید لذیر لراق نے خواجہ فتح اللہ کے بیٹے نواب ظفر اللہ خان (والد خواجہ محمد ناصر غنڈلیب) کو غلطی سے محمد شاہی دور کے مشہور امیر نواب روشن الدولہ ظفر خان رستم جنگ سے ملا دیا ہے۔ نواب ظفر اللہ خان اور ظفر خان رستم جنگ دونوں الگ الگ شخصیتیں ہیں جیسا کہ ”مآثر الاسراء“ اور ”میر المتاخرین“ سے واضح ہے اور خواجہ محمد ناصر غنڈلیب کے رسالے ”ہوش افزا“ سے بھی جس کی تصدیق ہوتی ہے۔ نواب روشن الدولہ وہ ہیں جنہوں نے اُس جوہری گو، جس نے ایک جفت فروش کو قتل کر دیا تھا، اپنے ہاں بٹہ دی تھی اور سارے شہر میں ایک ہنگامہ مچا دیا تھا۔ یہ وہی واقعہ ہے جسے محمد شاہی دور میں بے ثوابی شاعر نے اپنے اردو غزل کا موضوع بنایا تھا۔^۹

خواجہ محمد ناصر غنڈلیب (۱۱۰۵ھ - ۱۱۵۲ھ/۱۶۹۳ء - ۱۷۳۵ء - ۵۹ھ) نے دو شادیاب کیں۔ چلی بیوی سے میر محمد محفوظ پیدا ہوئے جو ۱۱۵۴ھ/۱۷۴۱ء میں اُنٹیس سال کی عمر میں وفات پا گئے۔ ۱۲۔ دوسری شادی میر سید محمد حسینی قادری (م ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ء) کی صاحب زادی سے ہوئی جن کے بطن سے خواجہ میر درد، خواجہ محمد میر اثر اور سید میر محمدی پیدا ہوئے۔ آخر الذکر ۵ ربیع الثانی ۱۱۶۳ھ/۱۷۵۰ء کو ۱۱ سال کی عمر میں وفات پا گئے۔ میر درد نے اپنی پیدائش کا سال نہیں لکھا لیکن ان کے کتبہ سزاو پر ان کی تاریخ وفات ”۲ صفر ۱۱۶۹ھ/۲ جنوری ۱۷۵۵ء یوم جمعہ قبل صبح صادق“ لکھی ہوئی ہے۔ ان کے والد نے ۹۹ سال کی عمر میں وفات پائی تھی اور میر درد نے لکھا ہے کہ جی عمر ان کی وفات کی نہیں ہے۔ رسالہ ”نور دل“ کے خاتمے میں لکھا ہے کہ :

”بہ اتفاق ہے کہ معینہٴ واردات کا ورنہ حضور پر نور حضرت خواجہ
 محمد ناصر مہدی سندسب کے سالِ وصال یعنی ۱۱۱۷ھ (۵۹ - ۱۷۵۸ء)
 میں ہوا تھا۔ اسی طرح حسن اتفاق ہے اس ختم التصنیفات کے مسودے
 کا اختتام بھی اسی سال واقع ہوا جو اس گنہگار فقیر خواجہ میر مہدی
 درد کا سالِ رحلت ہے۔ اختتامِ نسخِ محفل، کے حسنِ خاتمہ، کی
 خاموشی، ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۵ء) کے اسی ماہ صفر میں، ظاہراً ”دردِ دل“
 کے خاتمہ بالغیر کے سکوت کے ساتھ جوڑ کر مقدمہ کر دی گئی ہے۔“ ۱۳۱

ہدایت اللہ دہلوی کے قطعہ تاریخِ وفات کے آخری مصرعے ”حیف دنیا ہے سدھارا
 وہ خدا کا محبوب“ سے بھی ۱۱۹۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔ میر مہدی اترنے بھی
 ”وصلِ خواجہ میر درد“ کے سالِ وفات ۱۱۹۹ھ ہی نکلا ہے اور یہی سالِ وفات
 میر مہدی بیدار کے قطعہٴ تاریخ کے اس شعر کے آخری مصرع سے بھی برآمد
 ہوتا ہے :

ہک پہر شب ماندہ ہاتف کرد واولیلا و گنت
 ہائے بود آدینہ و بست و چہارم از صفر

میر مہدی بیدار نے اپنے قطعے کے اس مصرع میں ج ”حیف گز دنیا بصرِ شہت و
 ہشتم سالگی“ وفات کے وقت درد کی عمر ۶۸ سال بتائی ہے لیکن درد کے اپنے
 بیان کی روشنی میں کہ ۱۱۹۹ھ میں ان کی عمر ۶۶ سال ہو گئی ہے اور یہی
 ان کے خاتمہ بالغیر کا سال ہے، میر مہدی بیدار کا درد کی عمر ۶۸ سال
 بتالا، محض غلطی ہے۔ ۱۱۹۹ھ میں میر درد کی عمر ۶۶ سال تھی اور اس
 حساب سے ان کا سالِ پیدائش ۱۱۳۲ھ/۲۱ - ۱۷۲۰ء ہوتا ہے جس کی مزید
 تصدیق سناٹھ سنگھ بیدار کے قطعہٴ تاریخِ ولادت ۱۵ سے بھی ہوتی ہے :

از حضرت درد عارف ہزدانی گہوارۂ آفاق جو شد نورانی
 بیدار نوید سال تاریش گفت ”آمد بوجود نفس بند ثانی“

(۱۱۳۳ھ)

میر درد کی پیدائش کے وقت دلی بظاہر آباد لیکن اجڑنے کے لیے تیار تھی۔
 فتنہ و فساد پر طرف سر اٹھا رہے تھے۔ مغلیہ سلطنت کا سورج وقتِ غروب کو
 پہنچ چکا تھا۔ محمد شاہ کی بادشاہی کا دوسرا سال تھا۔

خواجہ میر درد فارسی و عربی کے علاوہ قرآن، حدیث، فقہ، تفسیر اور

علم تصوف پر بھی قدرت رکھتے تھے جس کی تصدیق ان کی مختلف تصانیف سے ہوتی ہے۔ "دردِ دل" میں درد نے خود لکھا ہے کہ "اجتابِ اقدس کے ایما کے مطابق وسط جوانی میں عقائد، معقولات اور اصول تصوف وغیرہ کے علوم رسمہ بدرِ ضرور حاصل کیے تھے۔" ۱۶۱۱ قدرت اللہ قاسم نے یہ بھی لکھا ہے کہ "چند پہلے سنی دولت مرحوم و مفتوح کی خدمت میں، فنونِ رسمہ کی تحصیل میں صرف کیے۔" ۱۶۱۱ لوجوانی میں سپاہی پشہ تھے۔ قائم نے لکھا ہے کہ "اس سے قبل سپاہی پشگی میں اعزاز و امتیاز کے ساتھ بسر کرتے تھے۔" ۱۸۱۱ لیکن "تھوڑے دن ہوئے والد بزرگوار کے ایما کے مطابق اس کام سے دست بردار ہو کر کمالِ قمر و قنات کے ساتھ مجاہدہ طاعت پر متوجہ ہوئے۔" ۱۹۱۱ خواجہ میر درد نے "قالہ" درد" میں لکھا ہے کہ "ابھی عالم جوان باقی تھا کہ اس عالم لائق و سے بات سے ہاتھ کھینچ لیا اور ۲۹ سال کی عمر میں لباسِ درویشانہ پہن لیا۔" ۲۰۱۱ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ تقریباً ۱۶۲/۵۱۷۹ ع میں درد نے سپاہی پشگی ترک کر کے لباسِ درویشی پہن لیا۔

موسیقی سے درد کا لگاؤ، اپنے والد کے زیرِ صحبت شاہ کلشن کی طرح، پیدائشی تھا۔ نقشبندیہ سلسلے میں سماع منع ہے لیکن باوجودیکہ درد کا تعلق اس سلسلے سے تھا وہ ذوقِ موسیقی کو ترک نہ کر سکے اور جب ذوقِ موسیقی کے سلسلے میں ان پر اعتراضات ہوئے تو لکھا کہ :

"میرا سماع مثلاً من جالب اللہ ہے اور حق اس بات کا ہر وقت گواہ ہے کہ گانے والے خود بنود آتے ہیں۔ . . . یہ بات نہیں کہ میں ان کو طلب کرتا ہوں۔ سماع گو جسے دوسرے لوگ عبادت خیال کرتے ہیں، میں ایک ایسا معاملہ سمجھتا ہوں جس کا انکار بھی نہیں کرتا اور اس کی عادت بھی نہیں رکھتا اور میرا عقیدہ وہی ہے جو میرے بزرگوں کا ہے لیکن اس ابتلا میں چونکہ حسبِ مرضی الہی گرفتار ہوں ناچار خدا بھی مجھے بخش دے گا۔" ۲۱۱۱

اعتراضات سے مجبور ہو کر درد نے ذوقِ موسیقی کو "ابتلا" کہا ہے، یعنی ایسا ذوق جو بیماری کی طرح ان کی مجبوری ہے۔ موسیقی پر الہی اتنا عبور حاصل تھا کہ اس دور کے ہاکالِ موسیقار، ان کی خدمت میں حاضر ہونے، اپنے کمالِ فن کا مظاہرہ کرنے اور خواجہ میر درد کے اظہارِ ہمدردی کو سند جانتے۔ قاسم نے لکھا ہے کہ "علمِ موسیقی میں ایسی مہارت تھی کہ میانِ فیروز خان، جو گانے والوں کے سردار تھے، ان کی خدمت میں اپنے نعتی دوست گونے

تھے۔ ۲۴ پر سہنے کی دوسری تاریخ کو اپنے والد کے مزار پر مجلسِ روضہ قائم کی جہاں شہر کے تمام چھوٹے بڑے حاضر ہوئے اور چاہک دستِ مفتی اور بین نواز نقشبند بردازی و قانون نوازی میں مشغول ہوئے۔ ۲۵

پر سہنے کی پندرہ تاریخ کو میر درد کے ہاں مجلسِ روضہ منعقد ہوئی۔ یہ اس مجلسِ مراختہ کا تسلسل تھا جو پر سہنے کی پندرہ تاریخ کو خانِ آرزو کے گھر پر ہوئی تھی۔ حاکم لاہوری کی ملاقات بھی میر درد سے یہاں ہوئی تھی۔ ۲۶ جب دلی اجڑی اور اہل کمال تسبیح کے دالوں کی طرح بکھرنے لگے اور خانِ آرزو اس سلسلے کو اپنے ہاں جاری نہ رکھ سکے تو یہ مجلسِ روضہ میر درد کے مکان پر ہونے لگی۔ اس کے بعد میر درد کے کہنے سے بدقی میر کے گھر پر ہونے لگی۔ ۲۷ نکات الشعرا کی تکمیل کے وقت یہ مجلسِ روضہ میر کے ہاں ہو رہی تھی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ۱۱۶۲ھ/۱۷۴۹ع میں ۲۹ سال کی عمر میں جب میر درد نے توک دنیا گھر کے لیامر درویشی پہنا اور ان کے معمولات بدلے تو یہ سلسلہ کچھ عرصے بعد بدقی میر کے ہاں منتقل ہو گیا۔

ادب و شاعری کی طرف ان کا رجحان ابتدائے عمر سے تھا۔ جب میر درد پندرہ سال کے تھے تو انہوں نے اپنی پہلی تصنیف ”اسرار العبلۃ“ فارسی زبان میں لکھی اور ۱۱۵۳ھ/۱۷۴۰ع میں جب ان کی عمر بیس سال تھی، انہوں نے اپنے والد کی تصنیف ”لالہ“ عندلیب“ کا یہ قطعہ تاریخِ تصنیف لکھا جسے ان کے والد خواجہ بد ناصر عندلیب نے خطبہ کتاب میں داخل کر لیا :

سالِ تاریخِ ادب کلامِ شریف کہ بسوئے حق المذابح است
گود الہام حق بکوشِ دلم ”لالہ“ عندلیب گلشنِ ماست“

درد کو پندرہ سال کی عمر میں فارسی میں اتنی قدرت حاصل ہو گئی تھی کہ وہ اس زبان میں رسالہ تصنیف کر سکیں۔ رسالہ ”اسرار العبلۃ“ کے آخر میں ان کی ایک فارسی رباعی بھی درج ہے جس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ درد کی شاعری کا آغاز پندرہ سال کی عمر سے چلے ہی ہو چکا تھا۔ اردو شاعری کا آغاز بھی کم و بیش اسی زمانے میں قیاس کیا جا سکتا ہے۔ ۱۱۷۲ھ (۵۹ - ۱۷۵۸ع) میں اپنے والد کی وفات کے بعد درد سجادہ نشین ہوئے تو ان کی مصروفیات اور بڑھ گئیں لیکن شعر و شاعری اور تصنیف و تالیف کا سلسلہ آخر وقت تک جاری رہا۔ ”واردات“ ۱۱۷۲ھ (۵۹ - ۱۷۵۸ع) میں مکمل ہوئی اور ”اسرار العبلۃ“ کو چھوڑ کر باقی ساری تصانیف ۱۱۷۲ھ سے ۱۱۹۹ھ (۱۷۵۸ سے ۱۷۸۵ع) تک وجود میں آئیں۔

میر درد ایک مشہور خاندان کے چشم و چراغ اور عالی رتبہ باپ کے بیٹے تھے۔ انھوں نے ایک ایسے مذہبی ماحول میں پرورش پائی جہاں علم و فضل بھی تھا اور حقیقت و سلوک کے مشاہدات بھی۔ دادا اور نانا دونوں کی طرف سے علم و عمل کی روایت ورثے میں پائی تھی۔ اچھے لوگوں کی صحبت اٹھارت تھی۔ خلیق و متوائف انسان تھے۔ ۲۶ شاہ گلشن سے خاص ارادت رکھتے تھے۔ ایک تو اس وجہ سے کہ وہ ان کے والد کے ہر صحبت تھے اور دوسرے اس لیے کہ وہ شاعر تھے اور موسیقی میں بھی غمور زمان صحیحے جاتے تھے۔ ۲۷ میر درد نے خود بھی یہی لکھا ہے کہ ”شاہ گلشن علم موسیقی میں پورا دخل رکھتے تھے۔ ۲۸ شاہ گلشن کی طرح خواجہ میر درد بھی تصوف، موسیقی اور شاعری کی طرف فطری رجحان رکھتے تھے اور نقشبندیہ سلسلے سے تعلق رکھنے کے باوجود فوقہ سماع کو متجالب اللہ جانتے تھے۔ میر درد میں ذہانت و ذکاوت بھی خداداد تھی۔ غالباً آرزو نے ”بیت صاحبہر فہم و ذکا جوان ہے“ ۲۹ کے الفاظ لکھے ہیں۔ ان کی تعالیف کے مطالعے سے ان کے علم و فضل اور گہرے غمور و ادراک کا پتا چلتا ہے۔ وہ فارسی و اردو دونوں زبانوں کے شاعر تھے۔ ان کی ساری نثری تعالیف فارسی زبان میں ہیں اور عبارت میں کثرت سے قرآن و حدیث کے حوالے دیکھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ انھیں عربی ہر بھی قدرت حاصل تھی۔ ایک طرف علوم، رسمہ پر دسترس رکھتے تھے اور دوسری طرف تعلیم رحمانی سے بھی بہرہ مند تھے۔ قدرت اللہ شوق نے انھیں ”مردے وجہ“ لکھا ہے اور ان کے اوصاف و اخلاق کی تعریف کرتے ہوئے یہ بھی لکھا ہے کہ ترک، تجرید و استغنا میں ان کا گھوٹ لائی نہیں تھا۔ ۳۰ درد ایک ایسے انسان تھے جنہیں قدرت نے حسن صبریت کے ساتھ حسن صورت سے بھی نوازا تھا۔ ان کے مزاج میں اعتدال، توازن، حلم، تحمل و بردباری کی صفات موجود تھیں، اسی لیے جہاں جائے عزت و احترام کی نظر سے دیکھے اور مستند بلند پر بٹھائے جاتے۔ نہ خود ادب آداب کی خلاف ورزی کرتے اور نہ دوسروں کو اس کی اجازت دیتے۔ ایک دن بادشاہ وقت شاہ عالم ثانی درد کی زیارت کے لیے ان کی مجلس میں تشریف لائے۔ کچھ دیر بعد درد کا عذر کر کے پاؤں پھیلا دیا۔ بادشاہ کی یہ حرکت آدابِ مجلس کے خلاف تھی۔ درد کو ناگوار گزری اور انھوں نے بھی بادشاہ کی طرف ہر پھیلا دیا۔ ۳۱ ان کی مجلس تقریباً ایسا دربار تھی جہاں بادشاہ بھی تخت سے الگ کر آیا تھا، اسی لیے استغنا و خودداری ان کے مزاج کا حصہ تھی :

کسی تو گوں بھانٹ ہے اور کیسی کی سکھ پاوت ہے
 یہ بھلاوی درد پسب کچھ اور میں دکھلاوت ہے
 کلیاں من میں سوچت ہیں جب بھول کوئی کھلاوت ہے
 جا دن وا ہر بیت گیو سو وا دن سو ہر آوت ہے

استقلال ان کے مزاج میں ایسا تھا کہ دلی کے اجڑنے پر جب عزت دار بے عزت ہو گئے اور اہل کمال ایک ایک کر کے دلی چھوڑ کر باہر جانے لگے ، وہ اپنی جگہ سے نہ ہلے اور ساری تکلیفیں غصہ ، پشانی سے برداشت کرتے رہے ۔ اس دور میں جب ہر چیز ٹلٹھ ہو رہی تھی ، میر درد سحر سکندری کی طرح اپنی جگہ جمے رہے ۔ ان کی زندگی ایک صوفی و درویش کی زندگی تھی ۔ زیادہ وقت عبادت و ریاضت میں گزرتا ۔ جو وقت بچتا وہ تصنیف و تالیف میں صرف ہوتا جس کا اندازہ ان کی تصانیف کی تعداد اور حجم کو دیکھ کر کیا جا سکتا ہے ۔ میر درد صوفی اور شاعر دونوں حیثیت سے بلند مرتبے کے مالک تھے ۔ اردو شاعری کی تاریخ میں ان کا نام میر و سودا کے ساتھ لیا جاتا ہے ۔ درد کی شخصیت اپنے معاصرین کے مقابلے میں اس لیے بھی منفرد ہے کہ ان کے ہاں وہ توازن نظر آتا ہے جو دوسروں کے ہاں دکھائی نہیں دیتا اور یہ توازن اس غیر متوازن دور میں تصوف کے فروغے ان کے کردار و مزاج میں پیدا ہوا تھا ۔ ان کی زندگی کے کسی رخ کو دیکھتے یہ خصوصیت ان کی فکر ، احساس ، عمل ، طرز زندگی ، شاعری ، اثر سب جگہ نظر آئے گی ۔ وہ ایک بڑے شاعر اور ایسے باکمال صوفی ، عالم اور قہم تھے کہ جس نے شریعت ، طریقت ، حقیقت و معرفت کے مدارج طے کیے تھے ۔ انہوں نے ایک طرف تصوف کی بلند پایہ تصانیف تلم بند کیں ، تصوف کے ایک نئے سلسلے ”طریق ہدی“ کو قائم کیا اور دوسری طرف شاعری میں معرفت کے ایسے بھول کھلانے جو آج بھی تر و تازہ ہیں ۔ ہمواری ان کے کلام کا بنیادی وصف ہے ۔ انہوں نے میر و سودا کی طرح مختلف اصناف سخن میں طبع آزمائی نہیں کی بلکہ غزل و رباعیات ہی وہ اصناف ہیں جن میں اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کیا ۔ خوش ذوق ان کی شخصیت و سیرت کا نمایاں پہلو ہے ۔ انہی صفات کو دیکھ کر قدرت اللہ شوق نے انہیں ”شاعرِ نازک مزاج ، خوش خیال ، معنی باب ، فاضل مستعد ، عالم مستند ، صوفی مشرب“ لکھا ہے ۔

(۲)

خواجہ میر درد کی چھوٹی بڑی تصانیف کی تعداد بارہ ہے جن میں

اسرار الصلوٰۃ ، واردات ، علم الکتاب ، نالہ درد ، آبر مرد ، شمع محفل ، درد دل ، حرمتِ غنا ، واقعاتِ درد ، سوزِ دل ، دیوانِ فارسی اور دیوانِ اردو شامل ہیں۔ دیوانِ اردو کے علاوہ باقی سب تصانیف فارسی میں ہیں۔

”اسرار الصلوٰۃ“ (۳۶/۵۱۱۳۵ - ۱۷۴۵ع) میر درد کی پہلی تصنیف ہے۔ یہ ایک مختصر رسالہ ہے جو پندرہ سال کی عمر میں رمضان المبارک کے آخری عشرے میں حالتِ اعتکاف میں لکھا تھا۔ ۳۵ اس رسالے میں فرائضِ نماز کے سات ارکان کو بیان کیا گیا ہے۔ ہر رکن کو ”سر“ کا نام دیا گیا ہے اور آغازِ کتب میں بتایا ہے کہ ان کے والد خواجہ محمد ناصر عندلیب نے ”نکاتِ صلوٰۃ و رازِ نماز بقدرِ حوصلہ“ جو مجھ پر منکشف کیے تھے انہیں اسی رسالے میں درج کر دیا ہے۔ اس رسالے کے آخر میں درد نے اپنی ایک فارسی رباعی بھی دی ہے اور بتایا ہے ”چونکہ یہ فقیر موزوں طبیعت بھی ہے اور درد تخلص کرتا ہے یہ رباعی یادگار کے طور پر اس رسالے میں تحریر کی جاتی ہے۔“ اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ درد نے پندرہ سال کی عمر سے پہلے ہی فارسی میں شاعری شروع کر دی تھی۔

رسالہ ”واردات“ (۵۹/۵۱۱۷۲ - ۱۷۵۸ع) درد کا مشہور رسالہ ہے جس کا ذکر سب سے پہلے قائم نے اپنے تذکرے ”مخزنِ نکات“ میں کیا ہے۔ اس میں واردات و مشاہدات قلبی اور صولیالہ تہربات کو رباعیوں اور تشریحی نثر کے ذریعے بیان کیا ہے۔ اس فارسی رسالے میں ایک سو گیارہ ”واردات“ بنائے گئے ہیں اور ہر تحریر کو ”وارد“ کا نام دیا گیا ہے۔ خود میر درد نے ”رسالہ واردات کو ”مجموعہ نکات“ ۳۶ گنھا ہے اور بتایا ہے کہ یہ رسالہ انہوں نے اپنے بھائی خواجہ محمد میر اثر کی فرمانش پر ۳۹ سال کی عمر میں لکھا تھا۔ ۳۷ علم الکتاب میں یہ بھی لکھا ہے کہ ”اس رسالے یعنی اکثر وارد کا بیشتر حصہ امیر المحدثین حضرت قبلہ گاہی کی زندگی میں سنہ ۵۹/۵۱۱۷۲ - ۱۷۵۸ع میں لکھا گیا تھا۔“ ۳۸ یہ رسالہ بنیادی طور پر فارسی رباعیات کا مجموعہ ہے۔ اس کی ترتیب یہ ہے کہ ہر ”وارد“ کے شروع میں تعارف ہے۔ اس کے بعد رباعی آتی ہے۔ پھر وہ صولیالہ تجربہ یعنی وارد ، جو رباعی میں بیان ہوا ہے ، اس کی مؤید تشریح کی جاتی ہے اور آخر میں پھر ایک رباعی آتی ہے۔ اس رسالے کے بارے میں میر درد نے یہ بھی بتایا ہے کہ ان کے والد محترم نے ”واردات“ کو نہ صرف پسند فرمایا بلکہ ”درجہ“ پندیرائی“ بھی بخشا اور ایسے کلمات ارشاد فرمائے کہ میں خود کیا بیان کروں۔ ۳۹

”علم الکتاب“ (۱۱۸۱ھ/۱۷۷۷ء - ۱۷۷۷ء) خواجہ میر درد کی وہ بنیادی کتاب ہے جو جہازی سائز کے ۶۴۸ صفحات پر مشتمل ہے اور ہر صفحے پر باریک قلم سے لکھی ہوئی ۲۷ سطریں ہیں۔ اس میں ایک طرف واردات، تجربات و مشاہدات بیان ہوئے ہیں اور دوسری طرف ”طریق ہدی“ کے فلسفہ و فکر کا پورا نظام تصوف بھی بیان ہوا ہے۔ اس کتاب کی وجہ تالیف میں درد نے لکھا ہے کہ:

”اکثر عزیزوں نے تنقہ کیا کہ اس مختصر رسالے کے جو فوائد و نکات ہمارے سامنے مجلسوں میں بیان کرتے ہو، شرح کے طور پر لکھ دو... اور وہ رموز جو اس عبارت میں اختصار سے آئے ہیں، انہیں تفصیل سے ظاہر کر دو... اور خواص و عوام کے فائدے کے لیے انہیں دکھا دو... بندہ ان کی درخواست کے بموجب ملہم معانی کی طرف رجوع ہوا... کیونکہ متن کی تحریر بھی بطور واردات تھی... اور فقیر نے اپنی طرف سے خود کسی چیز کا اضافہ نہیں کیا۔“

اس کتاب کے مآخذ بیان کرتے ہوئے درد نے لکھا ہے کہ دراصل یہ کتاب قرآن مجید اور حدیث رسول کی تفسیر و تاویل اور توضیح و تفصیل ہے۔ یہ بھی بتایا ہے کہ ان کی تصنیف کی بنیاد ”الہدٰی عندلیب“ ہے اور ان کی اپنی تصنیف ”واردات“ متن کا دوچہ رکھتی ہے جس کی شرح اس کتاب میں کی گئی ہے۔ ان کے علاوہ اور دوسری کتابوں کے علم کا حاصل بھی اس میں بیان ہوا ہے۔

درد نے اس کتاب کے دوران تصنیف میں تین قترات تاریخ لکھی ہیں۔ پہلا قترہ ”علم الکتاب من رب الارباب“ ہے جس سے ۱۱۷۹ھ/۱۷۶۵ء برآمد ہوئے ہیں۔ دوسرا ”شرح واردات“ ہے جس سے ۱۱۸۰ھ/۱۷۶۶ء نکلتے ہیں اور تیسرا قترہ ”ذکر العالین“ ہے جس سے ۱۱۸۱ھ/۱۷۶۷ء برآمد ہوئے ہیں۔ ان قترات تاریخ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ کتاب ۱۱۷۹ھ میں لکھی جا رہی تھی اور ۱۱۸۱ھ میں مکمل ہوئی یا قریب الختم تھی۔

”علم الکتاب“ کی تالیف یہ ہے کہ مقدمے کے بعد، جو آٹھ صفحات پر مشتمل ہے، ”مقدمہ آخری“ آتا ہے۔ اس کے بعد ”بیان“ آئے ہیں جن کی مختلف سرخیوں میں اور ہر سرخی کے تحت اس موضوع کو بیان کیا ہے۔ مثلاً ”بیان از خود برائے خود فرمان از طرف ہستی خویش برائے روح و کالبد“ ”بیان امر جسمانی و روحانی و مجموع تشخصی السانی۔“ ”بیان اثبات مراتب و شواہد قریبہ“

وغیرہ۔ یہ سب ”بیان“ در اصل شرح واردات کا دیباچہ ہیں۔ اس کے بعد ”شرح الواردات“ کی جلی شرحی کے ساتھ ”شرح تمام عبارت متن غائد بالہجاز و اختصار مع بیان نوائد“ کا عنوان آتا ہے جس کے تحت ”بیان“ کا سلسلہ شروع ہوتا ہے، جن کی تعداد ۲۶ ہے۔ ان کے ذیل میں مہدیوں کے عقیدے، فکر اور نقطہ نظر کی وضاحت کی گئی ہے۔ ان کے بعد ”وارد اول“ کا عنوان آتا ہے اور یہ سلسلہ ”وارد صد و یازدهم“ (۱۱۱) تک چلتا ہے۔ ہر وارد سے چلے ”ہوالنامہ“ کا کلمہ آتا ہے، اس کے بعد بسم اللہ الرحمن الرحیم لکھا جاتا ہے۔ ”ہوالنامہ“ کی وجہ بیان کرنے ہوئے درد نے لکھا ہے کہ ”چونکہ کلمہ ”ہوالنامہ“ ہر وارد کے آغاز میں لکھا ہوا تھا اور رسالہ و کتاب میں بھی یہی صورت تھی حتیٰ کہ ہر مقام اول میں جی نام، نامی اسم گرامی تھا اور چونکہ حدیث شریف کے مطابق ہر کام کا آغاز تسبیح ہونا چاہیے (اس لیے) ہر وارد کے آغاز میں جدا جدا وارد ہوئے اور ہر ایک کا مطلب جدا ہے، بسم اللہ تحریر کی گئی ہے۔“ ۴۱

”علم الکتاب“ میں درد نے بتایا ہے کہ مہدیوں کے معارف و مطالب کی بنیاد کلام اللہ و احادیث رسول پر ہے جنہیں اس کتاب میں بیان کیا گیا ہے۔ درد نے اس کتاب کے بارے میں جو بنیادی باتیں لکھی ہیں وہ یہ ہیں ۴۲ :

- (۱) اس میں جو حقائق بیان کیے گئے ہیں جو ہر انسان کے لیے مفید ہیں اور نوحہ و عرفان کے لیے ان کی حیثیت ایک کنجی کی ہے۔
- (۲) اس میں وہ حقائق بیان ہوتے ہیں جن کا تعلق شریعت و طہارت اور معرفت و حقیقت سے ہے۔ یہ بیان جامع علم و عمل، دافع رد و بدل اور کثیف جمیع اسرار ہیں۔ ان پر غور و فکر کی ضرورت ہے۔
- (۳) اس میں وہ خصائص بھی بیان کیے گئے ہیں جو خالص مہدیوں کے ساتھ مخصوص ہیں اور ان کے لیے بابت تقویت ایمان ہیں۔ ان کے مطالعے سے مہدیوں میں اخلاص بڑھے گا۔ شکوک رفع ہوں گے۔ یہ وہ حقائق ہیں جو نافع سلوک اور موجب نجات و نلاح ہیں۔
- (۴) یہ کتاب بطریق شرح لکھی گئی ہے اور اس میں مناسب مقامات پر وہ نوائد و نکات، اسرار و تحقیقات بھی بیان کر دیے گئے ہیں جو لکھتے وقت قلب پر وارد ہوئے۔

- (۵) اس کتاب میں معرفت کا ہر مرتبہ، خواہ وہ مرتبہ شریعت و طہارت ہو یا مرتبہ معرفت و حقیقت ہو یا مرتبہ مزاج و طبیعت، عرف و عادت ہو، بیان کیا گیا ہے۔ درد نے یہ بھی واضح کیا ہے کہ وہ

لوگ جو شریعت ، طہریت ، معرفت اور حقیقت کو الگ الگ سمجھتے ہیں اور ان میں شریعت کو سب سے ادنیٰ سمجھتے ہیں ، غلطی پر ہیں ۔ دراصل جو کچھ ہے شریعت ہے ۔ یہ سب ”مراتب اربعہ عین“ ہیں ۔ شریعت صورتِ حقیقت ہے ، حقیقت معنی شریعت ہے ، طہریت نام الصاف بشریعت ہے اور معرفت الکشاف حقیقت کا نام ہے ۔ شریعت ظاہر ہے اور اسلام اس سے متعلق ہے ۔ طہریت باطن ہے اور ایمان اس سے متعلق ہے ۔

یہ کتاب ”واردات“ کی شرح ضرور ہے لیکن اس میں شریعت و طہریت کے سارے ممکنہ مسائل زیر بحث آئے ہیں ۔ علم الکتاب کے مطالعے سے میر درد کی شخصیت و فکر کے نئے گوشے سامنے آتے ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ ان کی شخصیت نے پہلے کٹر حیات و کائنات کے مابعد الطبیعیاتی مسائل کا احاطہ کر لیا ہے ۔ اس میں درد ، وحدت الوجود اور وحدت الشہود کو ”طریقہ ہندی“ کے دائرے میں ایک کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس اعتبار سے حضرت مجدد الف ثانی کے بعد یہ ایک ایسی فکری کوشش ہے جو اپنی جگہ منفرد اور قابلِ توجہ ہے ۔ تصوف کی تاریخ اور فکر اسلامی میں یہ کوشش یقیناً ایک اضافہ ہے ۔

علم الکتاب کے بعد درد نے چار رسالے اور لکھے جنہیں ”رسالہ اربعہ“ کا نام دیا جاتا ہے ۔ ”نالہ“ درد“ ۱۱۹۰ھ/۱۷۷۶ء میں مکمل ہوا ۔ ”آر سرد“ ۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ء میں ، ”شع محفل“ اور ”دردِ دل“ دونوں کا آغاز ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۱ء میں اور خاتمہ ۱۱۹۹ھ/۱۷۸۵ء میں ہوا ۔ ”نالہ“ درد“ کے بارے میں درد نے لکھا ہے کہ علم الکتاب کے بعد جو خیالات پریشانِ دلوں حیران پر تراوش کرتے تھے انہیں ناچار سے اختیار لکھ دینا تھا ۔ اثر نے انہیں جمع کیا اور ”نالہ“ درد“ نام رکھا ۔ ”نالہ“ درد“ ، میں پر سرخی میں ”نالے“ کا لفظ استعمال ہوا ہے ۔ اسی طرح ”آر سرد“ میں ”آہ“ کا ، ”شع محفل“ میں ”نور“ کا اور ”دردِ دل“ میں ”درد“ کا لفظ ہر عنوان میں استعمال کیا گیا ہے ۔ ان چاروں رسالوں میں علی الترتیب ۳۶۱ نالے ، ۳۶۱ آہیں ، ۳۶۱ نور اور ۳۶۱ درد ہیں ۔ ۳۶۱ کے اعداد کی وجہ یہ ہے کہ یہی اعداد لفظ ”نامر“ ۳۳ کے ہیں ۔ ”نالہ“ درد کی طرح یہ سب رسالے میر اثر نے جمع کیے اور ہر رسالہ کا قطعہ ”تاریخ تصنیف میں لکھا ۔ ”نالہ“ درد عندلیب من صت“ سے ۱۱۹۰ھ ، ”آہ سرد ما نمائد گرمین بازار ما“ سے ۱۱۹۳ھ اور ”تاریخ ہر دو درد دل و شع محفل است“ سے ۱۱۹۹ھ برآمد ہوئے ہیں ۔ ان رسالوں میں درد نے اپنے اشعار کے علاوہ کئی

اور کا شعر شامل نہیں کیا۔ یہ سب رسالے فارسی نظم و نثر میں ہیں۔ نظم میں اپنے خیالات، عقائد و تجربات کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور نثر کے ذریعے ان کی وضاحت کی ہے۔

”سوزِ دل“، ”واقعاتِ درد“ اور ”حرمتِ لغنا“ کا ذکر ”آپ بخت“ میں آیا ہے۔ مسخّی نے بھی ”لذکرۃ ہندی“ میں رسالہ ”حرمتِ لغنا“ کا ذکر کیا ہے لیکن یہ رسالے ہزاری نظر سے نہیں گزرے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ”سوزِ دل“ وہی رسالہ ہے جو ”دردِ دل“ کے نام سے موسوم ہے اور ”واقعاتِ درد“ وہ رسالہ ہے جو ”لذکرۃ درد“ کے نام سے موسوم ہے۔ شاید ”حرمتِ لغنا“ کوئی انک رسالہ تھا جو اب ناہاب ہے۔

دیوانِ فارسی: میر درد نے شاعری کی ابتدا فارسی سے کی۔ رسالہ ”امراء الصلوۃ“ کے آخر میں، جو پندرہ سال کی عمر میں لکھا گیا، درد کی فارسی رباعی اس کی شاہد ہے۔ دیوانِ فارسی دیوانِ اردو سے بھی مختصر ہے۔ اس میں وہ کلام شامل نہیں ہے جو رسالہ اربعہ میں شامل ہے۔ درد کو فارسی پر اچھی قدرت حاصل تھی۔ خانِ آرزو نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”فارسی بھی خوب کہتا ہے۔۔۔ رباعی زیادہ کہتا ہے اور خوب کہتا ہے۔“ ”فارسی دیوان میں انہوں نے زیادہ تر تصوف اور معرفت کے مضامین باندھے ہیں۔ جیسے اردو میں غزل ان کے تخلیقی اظہار کی بنیادی صنف ہے، اس طرح فارسی میں رباعی ان کے فکر و احساس کا بنیادی وسیلہ ہے۔ میر درد کی غزل کے یہ چند فارسی شعر دیکھیے :

از گردشِ زمانہ لہ آسودہ ام کہ ہست
مسلر فلک مدام سفر در وطن مرا
اے درد ما برائے خدا جلوہ گر شدیم
دیگر پر آہم ہست ہمہ از برائے صلاست
الہی دیستہ تحقیق دہ ہر یک مقلد را
جو عینک تا بکے ہر سو بچشم دیگران بیند
درد آخر زلدگی ہم چند روزے کردن ست
دل نمی باید ز دنیا ایں قدر برداشتن
چگونہ شب چسان در انتظار او بسر بردم
کسی گوئیے ہر آوازے نگاہے سوئے درنگے

رباعیات میں ان کا خیال اور تجربہ زیادہ مربوط طریقے سے واضح ہوا ہے۔

۱ دیوانِ درد (اُردو) ۳۵ تقریباً ہفتہ سو اشعار پر مشتمل ہے جس میں زیادہ تر غزلیات ہیں۔ غزلوں کے بعد رباعیات آتی ہیں۔ ان کے علاوہ چار غنسی، ایک ترکیب بند بھی شامل دیوان ہے۔ یہ دیوان کتب مرتب ہوا، اس کے بارے میں سب تذکرے اور خود میر درد کی فارسی تصنیفات خاموش ہیں۔ میر نے نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں دیوانِ درد کا کوئی ذکر نہیں کیا۔ اس طرح گردیزی کے تذکرۂ ریختہ گویناں (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۳ع) میں بھی دیوانِ درد کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ اس وقت تک دیوانِ درد مرتب نہیں ہوا تھا لیکن وہ اُردو شاعر کی حیثیت سے، جیسا کہ میر کے الفاظ ”شاعر زور آور ریختہ“ سے معلوم ہوتا ہے، مشہور ہو چکے تھے۔ قائم چاند پوری جملے تذکرہ نگار ہیں جنہوں نے ”اس کے دیوان کی سات سو کے قریب آیات نظر سے گزر رہے اور یہ سب چیلہ اور تمام منتخب ہیں“ ۳۷ کے الفاظ کے ساتھ دیوانِ درد کا ذکر کیا ہے۔ غزنوی نکات (۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۳ع میں مکمل ہوا جس میں بعد تک اضافے ہوئے رہے۔ درد کے احوال میں قائم نے لکھا ہے کہ ”ایک رسالہ ’واردات‘ کے نام سے علمی تصوف کے چند رموز پر تصنیف کیا، دیکھنے کے لائق ہے“ ۳۸ رسالہ ”واردات“ ۱۱۷۲ھ (۵۹ - ۱۷۵۸ع) میں مکمل ہوا۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ قائم نے درد کے بارے میں یہ اضافہ ۱۱۷۲ھ (۵۹ - ۱۷۵۸ع) میں کیا یا درد کے حالات ہی ۱۱۷۲ھ یا اس کے بعد لکھے۔ میر حسن نے، جن کا تذکرہ ۱۱۸۳ھ اور ۱۱۹۱ھ (۱۷۷۰ع اور ۱۷۷۷ع) کے درمیان لکھا گیا، دیوانِ میر کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے: ”اس کا دیوان اگرچہ مختصر ہے لیکن دیوانِ حافظ کی طرح سراہا انتخاب ہے۔“ ۳۹ شورش عظیم آبادی نے بھی اپنے تذکرے میں، جو ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع میں مکمل ہوا، دیوانِ درد کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”اس کا دیوان ریختہ اگرچہ ہزار اشعار سے زیادہ نہیں ہے لیکن سارا یکساں ہے اور انتخاب کی ضرورت نہیں۔“ ۵۰ ان سب شواہد کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ دیوانِ درد ۱۱۶۵ھ اور ۱۱۷۲ھ (۱۷۵۳ع - ۱۷۵۹ع) کے درمیان مرتب ہوا۔ ۱۱۷۲ھ میں دیوان کے اشعار کی تعداد تقریباً سات سو تھیں۔ ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع میں یہ تعداد تقریباً ایک ہزار ہو گئی اور وفات کے وقت تک یہ تعداد ہفتہ سو ہو گئی جو مجددِ دیوانِ اُردو کے اشعار کی تعداد ہے۔ میر اثر نے اپنی مثنوی ”شباب و خیال“ میں ایک جگہ اشارہ کیا ہے کہ درد نے ہزاروں شعر کہے جن کا کہیں ذکر مذکور نہیں ہے :

لوب ہزاروں ہی شعر فرمائے ”ذکر مذکور میں وہ گنپ آئے جس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ درد کا موجودہ دیوان منتخب دیوان ہے ۔ بکنا نے بھی یہی لکھا ہے ”کہتے ہیں کہ ان کا دیوان بھی دوسروں کی طرح خفیہ تھا ۔ ایک روز خود متوجہ ہوئے اور تقریباً ڈیڑھ ہزار اشعار مع رباعیات انتخاب کر کے ہاتی کو بارہ بارہ کر کے ہاتی سے دھو ڈالا ۔ اس وقت جو (دیوان) مروج ہے وہی منتخب دیوان ہے ۔“ ۵۱ یہی وہ دیوان آؤدو ہے جس پر میر درد کی حقیقی شہرت کی عمارت قائم ہے ۔

(۳)

میر درد سلسلہ ”لقشبندیہ سے تعلق رکھتے تھے ۔ ان کے مزاج میں ایسی صوفیانہ وسیع العشری تھی جو ہمیں اس دور میں شاہ ولی اللہ اور مرزا مظہر جلیپاں جیسے بزرگوں کے ہاں نظر آتی ہے ۔ جس طرح شیخ احمد سرہندی (م م ۱۰۲۳ھ / نومبر ۱۶۴۳ء) نے ، جو عرفی عام میں عبد الف ثانی کہلاتے ہیں ، لقشبندیہ سلسلے سے وابستہ رہتے ہوئے ”طریقہ مجددیہ“ جاری کیا تھا اور ان کا سلسلہ ”لقشبندیہ مجددیہ“ کہلاتا ہے ، اس طرح خواجہ محمد ناصر عتدلیب نے اپنے دور کے سیاسی ، سماجی ، تہذیبی و اخلاقی حالات کو دیکھ کر ایک نیا سلسلہ جاری کیا جس میں اس دور کے تضاد کو ہم آہنگ کرنے کی قوت تھی اور اس کا نام ”طریقہ مجددیہ“ رکھا ۔ خواجہ میر درد نے علم الکتاب میں ”کشف ظہور طریقہ مجددیہ علی صاحبہا الصلوٰۃ والتعظیم“ کے تحت ۵۲ اس کی تفصیل بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس سلسلے کے ظہور میں آنے کے دوران خواجہ محمد ناصر سات دن سات رات ساجت رہے اور اس عالم فاسوت کی طرف متوجہ نہیں ہوئے ۔ کھانا پینا ، جو انسانی ضرورت ہے ، ترک کر دیا اور اپنے حجرے میں بند رہے ۔ وہ (خواجہ میر درد) تھا ان کے آستانے پر بیٹھے رہنے اور دن رات دہلیز پر سر رکھ کر آہستہ آہستہ روتے رہنے ۔ کھانے پینے اور سونے کی طرف بھی طبیعت راغب نہیں تھی ۔ ایک دن والدہ کے کہنے سے چند قصے کھائے اور پھر جلدی سے حجرے پر حاضر ہو گئے ۔ دوسرے اعزہ و خدام نماز کے وقت آئے اور پھر اپنے اپنے گھروں کو واپس چلے جاتے لیکن وہ (درد) وہیں زمین پر بڑے رہتے ۔ آٹھویں دن جب خواجہ محمد ناصر عتدلیب عالم فاسوت میں واپس آئے اور دروازہ کھول کر باہر نکلیے اور انہیں دروازے پر بڑا دیکھا تو زمین سے اٹھایا ، ہشامی گو بوسہ دیا ، کلمات بشارت زبان پر لائے اور انہیں ”ابول محمدین“

کہہ کر مخاطب کیا اور ارشاد فرمایا کہ اے چندی قلبی و اضطراب مت کر بلکہ خوش ہو جا کہ حق تعالیٰ نے ہم چندیوں کو خاص عنایت سے نوازا ہے۔ روح مقدس حضرت امام حسن علیؑ نے نزول فرمایا تھا اور الہی مدد میں تشریف فرما رہے اور القا فرمایا کہ اس نسبت کو استیوں اور ہندوگان تک پہنچاؤ اور الشاہدہ العزیز یہ نسبت مہدی موعود کے وقت تک مکمل ہو جائے گی۔ یہ سن کر خواجہ عندلیب نے گہکا کہ اس طریقے کو ”طریقہ حسن“ کہا جائے۔ اس پر امام حسنؑ نے فرمایا کہ:

”اے فرزند یہ دوسروں کا کام ہے، ہمارا کام نہیں ہے۔ اگر ہمارا ارادہ ایسا ہوتا تو اپنے وقت پر اپنے طریقے کو، دوسروں کی طرح، اپنے نام سے موسوم کر دیتے۔ ہم سب فرزندان ہر عینیت میں کم ہیں اور ایک ہی درجہ میں ٹوٹے ہوئے ہیں۔ ہمارا نام، نامہ ہد ہے اور ہمارا نشان، نشان ہد ہے۔ ہماری محبت، محبت ہد ہے اور ہماری دعوت، دعوت ہد صلی اللہ علیہ و علیٰ آلہ و سلم ہے۔ اس طریقے کو ”طریقہ ہد“ کہنا چاہیے کہ وہی طریقہ ہد علیہ السلام ہے اور ہم نے اپنی طرف سے کسی بات کا اضافہ نہیں کیا ہے۔ ہمارا سلوک، سلوک لبوی ہے اور ہمارا طریق، طریقہ ہدی ہے۔“ ۵۳۱

اس سلسلے کو اس دور کے حوالے سے دیکھتے تو صورت یہ تھی کہ سارا برعظیم فتنہ و فساد کا شکار تھا۔ مغلیہ سلطنت کا التدار عمل ختم ہو چکا تھا۔ مسلمانوں کے عقائد النشار کا شکار تھے۔ علما نے دین فروغی بحثوں میں الجھے ہوئے تھے۔ نام نہاد صوفیہ بدعتوں میں گرفتار اور شریعت کی پابندی سے غافل تھے۔ وحدت الوجود اور وحدت الشہود کی بحثیں ہر طرف عام تھیں۔ دونوں کے ماننے والے ایک دوسرے سے الجھے ہوئے تھے۔ ان بحثوں میں منہب اسلام کی طریق روح ناپید تھی اور ان بحثوں نے اصلی منہب کی جگہ لے لی تھی۔ حضرت مجدد الف ثانی وحدت الشہود کے باقی آئے لیکن ان کے پس طریق خواجہ باقی باقی وحدت الوجود کے ماننے والے تھے۔ شیعہ سنی کے اختلافات نے علی زلذکی میں فرقہ بندی کی شکل اختیار کر لی تھی۔ اس صورت میں اگر مسلمان اسی طرح فرقوں میں تقسیم رہتے تو دور زوال میں آجائے اسلام کی کوئی صورت پیدا نہیں ہو سکتی تھی۔ اس دور میں درد کا نقطہ نظر یہ تھا کہ ”علم وہ ہے کہ مصالح علم اور دافع کسل ہو، نہ کہ بحث و تکرار میں اضافہ کرے اور دینی امور میں غفل ڈالے۔“ ۵۳۲

شیخ گعبہ ہو کے پہنچا ہم کشتِ دل میں ہو
درد منزل ایک تھی ، لک رہا ہی کا پیر تھا

اس دور کے ذہنی انتشار نے مسلمانوں کو زوال کے ہاتھ میں اتار دیا تھا اور دلچسپ بات یہ تھی کہ انہیں اپنے زوال کا عام طور پر احساس بھی نہیں تھا ۔ خواجہ عبداللہ نے اس صورتِ حال کو مسجدِ گور ”طریقِ ہدی“ کو دوبارہ رائج کرنے کے لیے ایک نئے سلسلے کی بنیاد ڈالی تاکہ یہ سب اختلافات اور غیر ضروری بحثیں ختم ہو جائیں اور مسلمان متحد ہو کر پھر ترقی کے راستے پر گامزن ہو سکیں ۔ ”طریقِ ہدی“ کا مقصد یہ تھا کہ مسلمانوں کو آنحضرت کے دور کے اندازِ فکر و عمل کی طرف واپس لے جائے جہاں نہ اختلاف تھا نہ انتراق اور فروعی مسائل نے حقیقی مذهب کی جگہ نہیں لی تھی ۔ میر درد نے علم الکتاب میں جگہ جگہ اسی طریق کی وضاحت کی ہے اور بتایا ہے کہ یہ کوئی نیا طریقہ نہیں ہے ۔ یہ تو وہی طریق ہے جو سرور کائناتؐ کے زمانے میں آل و اصحاب کا تھا :

”اے لوگو ہمارا دعویٰ یہ ہے کہ ہمارے تمام پر و مرشد خالص
ہدی ہوئے ہیں ۔ تم اپنی غلطی اور اپنی نقصانیت سے ان کے طریقہ“
واحد میں فرق پیدا کرتے ہو اور اہل حق کو ، جو باہم منفق ہیں ،
ایک دوسرے سے جدا و علیحدہ سمجھتے ہو اور چونکہ تم میں تفرقِ فاسد
کا یہ غلط ، امتدادِ زمانہ و تصورِ عقل کی وجہ سے پیدا ہو گیا ہے ،
حق تعالیٰ نے ابراہیمؑ کو تمہاری ہدایت کے لیے بھیجا ہے تاکہ
طریقہ“ واحدِ ہدیہ کی تمہیں دوبارہ دعوت دیں اور کثرت سے وحدت
میں لائیں ۔“ ۵۵۰

طریقہِ ہدی میں قرآن و سنت کی پیروی پر زور دیا جاتا تھا ۔ خود اسی سلسلے کے ”اول السعدین“ ہیں ۔ یہ سلسلہ انتشار و فرقہ پرستی کے اس دور میں امام کا ایک نظام مہیا کرتا ہے ۔ درد تصوف و سلوک کے راستے سے ہدیین کو توحید کی اس منزل تک پہنچانا چاہتے تھے جہاں سوائے اللہ کے کوئی شے قلب میں باقی نہ رہے ۔ درد کی تعالیفِ نثر اسی نقطہٴ نظر کی وضاحت کرتی ہیں اور ان کی شاعری پر اسی تصورِ توحید کا واضح اثر ہے ۔

خواجہ میر درد نے وحدت الوجود اور وحدت الشہود دونوں کو ملا کر ایک نئی وحدت دینے کی کوشش کی ہے جو ایک قابلِ قدر فکری انشاء ہے ۔ ابن العربی کا بنیادی نظریہ جو ”توحیات“ میں بیان ہوا ہے ، یہ ہے کہ ”بزرگ و برتر وہ

ذات ہے جس نے سب اشیا کو پیدا کیا اور جو خود ان کا جوہر اصلی (اعیانہ) ہے۔ "۵۶ اس عہدے کی رو سے "تمام عالم اشیا اس حقیقت کا بعض ایک سایہ ہے جو اس کے بجھے غنی ہے یعنی اس وجود حقیقی کا جوہر اس شے کی آخری بنیاد ہے جو تھی یا ہے یا آئندہ ہوگی۔ بے توفیق عقل حق اور خلق کی دونوں پر زور دیتی ہے اور ان کے اتحادِ جوہری کا ادراک نہیں کر سکتی۔ اس قسم کے اتحاد کے ادراک کا واحد وسیلہ صوفیانہ وجدان یا ذوق ہے۔" ۵۷ اسی نقطہ نظر کی مزید وضاحت یہ کی گئی ہے کہ "ان عربی نے جہاں کائنات کو وجود حق کا عکس قرار دیا ہے وہاں وہ کائنات کو غیر حقیقی نہیں کہتے بلکہ ثابت یہ کرتا۔ چاہتے ہیں کہ جس طرح سائے کا وجود بغیر اصل کے قائم نہیں رہ سکتا اسی طرح کائنات کا وجود، وجود حق کے بغیر ناقابل تصور ہے۔ اس تشریح کی رو سے کائنات غیر حقیقی نہیں بلکہ حقیقی ہے مگر موجود بالغیر ہے۔" ۵۸ عہد الف ثانی وحدت الشہود تک کئی منزلوں سے گزر کر پہنچے تھے۔ پہلے انہیں وحدت الوجود کا قہر پہنچا ہوا جس میں انہوں نے محسوس کیا کہ ان کا وجود صرف خدا کی ذات میں ہے اور اپنا کوئی الگ وجود نہیں ہے۔ آگے بڑھ کر انہوں نے محسوس کیا کہ ان کا اپنا وجود خدا کے وجود کا ظل (سایہ) ہے اور اسی طرح اس کے وجود سے جدا ہے جس طرح سایہ اصل سے جدا ہوتا ہے۔ یہ ان کی اصطلاح میں ظلمات ہے۔ باطنی شعور کی مزید ترقی کے بعد انہوں نے یہ محسوس کیا کہ ان کا اپنا وجود خدا سے مختلف ہے اور اس کی ہستی خدا کی مرضی پر منحصر ہے۔ وہ خدا کے تابع ہے تاہم اس سے جدا ہے۔ یہی حقیقی حالت تھی یعنی عبودیت کی حالت۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر وہ خدا سے جدا تھے تو انہوں نے خدا سے اتحاد کیسے محسوس کیا۔ اس کا جواب ان پر یہ منکشف ہوا کہ پہلا مشاہدہ ان کے "اسکر" کا نتیجہ تھا جس میں خدا کی محبت کے باعث وہ قلبی بہ جان میں اس طرح ڈوب گئے تھے کہ انہوں نے یہ محسوس کیا کہ وہ اس سے جدا نہیں ہیں مگر اس احساس نے اسے حقیقت نہیں بنا دیا۔ اسی لیے وحدت وجودی نہیں شہودی ہے۔" ۵۹ میر درد نے وحدت الوجود اور وحدت الشہود پر بحث کرنے کے بعد یہ واضح کیا کہ دونوں کا مقصد ایک ہے اور یہ مقصد طریقہ ہندی میں ایک ہو گیا ہے اور یہی توحید مطلق ہے۔

تصوف میں درد کا ایک اضافہ اور ہے۔ "سفر در وطن" نقشبندی سلسلے کی ایک مروجہ اصطلاح ہے۔ میر درد نے "وطن در سفر" کا اضافہ کیا۔ "دور در دل" میں اس کی تشریح یہ کی ہے کہ "سفر میں وطن کا مقام درائے

انفس و آفانی کا اشارہ ہے اور جو سیر من اللہ فی اللہ کے مرتبے کو پہنچ کر حاصل ہوتا ہے۔ یہ اصطلاح جدید اس فقیر اور سلوک طریقہ مجدد سے مخصوص ہے :
 صوفیان در وطن سفر پکنند درد الدو سفر مرا وطن است ۶۰

درد نے اپنے اورو دیوان میں بھی اس تصور کو کئی جگہ شعر میں بالذہا ہے :
 سانسد فلک دل منوط ہے سفر کا
 معلوم نہیں اس کا ارادہ ہے کدھر کا
 اے بے خبر تو آپ سے غافل نہ بیشہ رہ
 چون شعلہ یان سفر ہے ہمیشہ وطن کے بیچ

بر عظیم کی تاریخ تصوف میں درد کو منکر صوفیہ کی اس صف میں شامل کرنا چاہیے جس میں داتا گنج بخش، خواجہ بندہ نواز گیسودراز، امین الدین اعلیٰ اور مجدد الف ثانی وغیرہ کہلے ہیں۔ علم الکتاب تاریخ تصوف میں ایک اہم، فکر انگیز کتاب ہے۔ درد کے ہاں صوفیانہ واردات اور مذہبی فکر مل کر ایک ایسے نظام کو سامنے لاتے ہیں جس میں فکر اور تجربہ مل کر ایک ہو گئے ہیں۔ بنیادی طور پر تصوف کا منصب تہذیب نفس اور اصلاح فرد ہے۔ اسی لیے اس میں دو پہلو ہمیشہ نمایاں رہے ہیں — ایک احترام و عظمت انسان اور دوسرا اخلاق۔ ان دونوں سے معاشرے میں ایک ایسا توازن قائم ہو جاتا ہے کہ انسانی و معاشرتی رشتے گہرے اور مربوط ہو جاتے ہیں۔ تصوف کے فوہی انسانی اعمال کا چشمہ فرد کے باطن سے بھونٹتا ہے اسی لیے فرد کی زندگی میں وسیع الشرب، بے لوثی اور ابتکار پیدا ہو جاتے ہیں۔ وہ لوگ جو تصوف پر فراہمیت کا الزام لگاتے ہوئے یہ کہتے ہیں کہ تصوف نے ہمیشہ دور زوال میں مقبولیت حاصل کی ہے اور اس کے ثبوت میں زوال بغداد اور زوال دہلی کی مثال پیش کرتے ہیں وہ بھول جاتے ہیں کہ اس دور میں تصوف ہی نے انسان کے زخموں پر مرہم رکھ کر اچھے لیا حوصلہ دیا اور اس کی زندگی میں نئے معنی اور نیا مقصد پیدا کر کے اس زوال کی مٹا دینے والی ہستی سے بچا لیا۔ اگر الہاویں صدی میں تصوف یہ کام نہ کرتا تو مسلم معاشرہ زوال کی دلدل سے باہر نہیں نکل سکتا تھا۔ درد کا دور دیکھیے؛ دہلی تباہ حال ہے، ایک وسیع سلطنت روٹی کے گالوں کی طرح اڑ رہی ہے۔ اخلاق حالت تباہ ہے۔ سیاسی و معاشی ابتری نے ہر چیز کو اپنی جگہ سے ہٹا دیا ہے۔ انسانی رشتے بے معنی ہو گئے ہیں۔ شکستگی و سردی اور غم و الم نے بد حال کر دیا ہے۔ اس دور کا فرد ان حالات میں موت کی دعا تو مانگ سکتا تھا لیکن زندگی کی آرزو نہیں کر سکتا

تھا۔ تصوف نے اس دیکھی انسان کو اس ہولناک طوفان میں اپنے ساتیان کے
 لہجے پناہ دی اور اس میں لیا حوصلہ ، زندگی میں نئے معنی و مقصد پیدا کر کے
 اُسے دوبارہ زندہ کر دیا۔ دور زوال میں ٹھنی و معاشرتی اختلافات لکڑی
 کی طرح سخت ہو جاتے ہیں اور متضاد تصورات میں ہم آہنگی ممکن نہیں ہوتی۔
 اس دور میں شاہ ولی اللہ ، خواجہ بہ ناصر عظیمی ، مرزا مظہر جانجانا اور
 خواجہ میر درد نے اپنے صوفیانہ طرز عمل اور طرز فکر سے اس معاشرے کے
 وجود باطنی میں ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کی۔ مرزا مظہر جانجانا
 ہندوؤں کی بت پرستی کو تصور شیخ سے مشابہت دیتے ہیں اور ان کے سجدے
 کو سجدہ عبودیت نہیں بلکہ سجدہ تہنیت سمجھتے ہیں۔ اس دور میں ہم آہنگی
 تصوف ہی نے پیدا کی اور نروعی اختلافات کو دور کر کے انسانی سطح کو
 بحال کرنے میں مدد دی۔ درد اپنے عمل سے ، اپنی فکر سے ، اپنی تصانیف اور
 شاعری سے یہی خدمت انجام دیتے ہیں :

نظر چپ دل پہ کی دیکھا تو مسجودِ خلائی ہے

گوئی کعبہ سمجھتا ہے گوئی مسجد ہے بت عالم

بت پرستی ہے اب نہ بت شکنی کہ ہمیں تو خدا سے آن بینی

میر درد کا تصور شاعری بھی انہی تصورات سے جنم لیتا ہے۔

درد کے نزدیک شاعری گوئی ایسا کمال نہیں ہے کہ آدمی اسے اپنا ہشہ
 بنا لے اور اس پر ناز کرے۔ وہ شاعری کو انسانی ہنروں میں سے ایک ہنر
 سمجھتے ہیں بشرطیکہ اسے صلہ حاصل کرنے یا دلہا کہانے کے لیے استعمال نہ
 کیا جائے۔ شاعر کا منصب یہ نہیں ہے کہ وہ شاعری کو مدح یا ہجو کے لیے
 استعمال کرے یا دلہا کہانے کے لیے درہنہ مارا مارا پھرے۔ ۶۱۔ درد کے نزدیک
 شاعری ان معارفِ نازہ کا اظہار ہے جو قلبِ شاعر پر وارد ہوتے ہیں۔ ۶۲۔ کلام
 موزوں و مربوط ایک عجیب لذت رکھتا ہے جس سے دل کی کلی کھل اُٹھتی
 ہے۔ ۶۳۔ حرف موزوں و خوش مضمون بالطبع دل میں گھر گھر لیتا ہے۔ ۶۴۔ درد
 کے نزدیک شاعری ایک نہایت منجربہ سرگرمی ہے جس کا مقصد یہ ہے کہ
 شاعر اپنے وارداتِ قلبیہ اور تجرباتِ باطنی کا اظہار کرے اور اس طور پر کرے
 کہ شعر سننے والے کے دل میں گھر گھر لے۔ اس لیے انہوں نے شاعری کو مدح و
 ہجو سے ملوث نہیں کیا اور حال و قال کو شاعری میں ملا کر ایک کر دیا :

شیوہ نہیں ایسا عبت ہرزہ سرائی

کچھ بات کہیں گے جو گوئی کان ملے کا

”میرا فال میرے حال کے موافق ہے اور میرا حال میرے فال کے مطابق ہے۔ جو کچھ میرے دل میں ہے وہی زبان پر ہے“ ۶۵ :

شعر میں میرے دیکھنا مجھ کو ہے میرا آئینہ صفائے سخن
شاعر ایک ایسا لقمہ سرا ہے جو عشق و محبت کی گہلیات کو درد آموز لہجے میں بیان کرتا ہے۔ ۶۶ اسی کے ساتھ درد نے نئے دو ہائیں اپنی شاعری کے بارے میں اور کہی ہیں :

(۱) میرے سخن ہائے شیریں ایک ایسا خوانِ نعمت ہے گدہ جسے میں
نے اہل ذوق کے لیے چن دیا ہے۔ ۶۷

(۲) ایسا گلِ سخن جس میں معرفت و حقیقت موجود ہو ، اس گلزار میں
چت گم باب ہے۔ ۶۸

درد نے اسی نقطہ نظر سے شاعری کی اور اس میں معرفت و حقیقت کے ایسے بھول کھلائے جو اب تک گلزار شاعری میں گم باب تھے :

بھولے گا اس زمیں میں بھی گلزارِ معرفت
ہاں میں زمینِ شعر میں یہ رقم ہو گیا

اسی لیے درد کی شاعری میں نئی سطح پر ہمیں غیر معمولی احتیاط نظر آتی ہے۔ وہ اپنے قلب کی انہی کیفیات و واردات کو بیان کرتے ہیں جنہیں وہ اہل ذوق کے سامنے اعتدال کے ساتھ پیش کر سکیں۔ اسی لیے ان کے ہاں ، میر کی طرح ، سارا شاعرانہ تجربہ بیان میں نہیں آتا بلکہ تجربوں کا ایک ”انتخاب“ بیان میں آتا ہے۔ تجربوں کا یہی انتخاب درد کی طاقت بھی ہے اور کمزوری بھی۔ طاقت ان معنی میں کہ ان کا سارا کلام سراہا انتخاب ہے اور کمزوری ان معنی میں کہ ان کے ہاں تجربے کی وہ ”بہرہوریت“ نہیں ہے جو میر کے ہاں ملتی ہے۔ تجربوں کے ”انتخاب“ کی وجہ سے درد کی شاعری کا مطالعہ دو نقطہ ہائے نظر سے کیا جا سکتا ہے۔ ایک وہ نقطہ نظر جس کا اظہار انہوں نے خود اپنے تصور شاعری میں کیا ہے اور دوسرا وہ کہ جیسی ان کی شاعری آج ہمیں نظر آتی ہے۔ چلے مطالعے کے لیے ہمیں ان کی زندگی اور ان کے خیالات کو سامنے رکھ کر مطالعہ کرنا ہوگا اور دوسرے مطالعے کے لیے ہمیں سب کچھ بھول کر صرف یہ دیکھنا ہوگا کہ درد کا کلام آج ہمیں کیسا لگتا ہے۔ ان کے تجربے آج ہمیں کس حد تک اور کس طور پر متاثر کرتے ہیں اور ان کی نوعیت کیا ہے۔

انسانی لطرت کا سب سے قوی جذبہ عشق ہے اور عشقِ اردو غزل کی روح ہے۔ اس عشق کی دو نوعیتیں ہیں — ایک بجاہزی ، دوسری حلیتی۔ بجاہزی

عشق وہ ہے جس میں ایک انسان دوسرے گوشت پوست کے انسان سے محبت کرتا ہے۔ اس عشق میں احساسِ جسم موجود رہتا ہے اور جسمانی وصل کی چاہیں ہوئی آرزو عاشق کے وجود کو سرشار رکھتی ہے۔ اس عشق کی نوعیت یہ ہے کہ جب وصلِ محبوب حاصل ہو جاتا ہے تو اس میں وہ شدت اور تڑپ باقی نہیں رہتی جو گویگنٹ سے پہاڑ کھدوانی ہے۔ یہ عشق عارضی ہے۔ دوسرا عشق حقیقی ہے جس میں عشق بے ثلوث ہوتا ہے۔ اس میں وصل کی تڑپ، اضطراب کی کیفیت اور سرشاری تو وہی ہوتی ہے لیکن وصل جسمانی کی آرزو نہیں ہوتی۔ یہ عشق خدا سے کیا جاتا ہے۔ اس عشق میں عاشق کا قلب ماموا سے خالی ہو جاتا ہے۔ یہی وہ عشق ہے جو صولانہ کا راستہ اور منزل مقصود ہے اور جسے عشق حقیقی کا نام دیا جاتا ہے۔ بعض صورتوں میں عشق کا سفر عشقِ حقیقی سے شروع ہوتا ہے لیکن عام طور پر اس کی پہلی سیڑھی عشقِ مجازی ہے جسے ”المجاز نقطۃ الحقیقت“ کے الفاظ سے ادا کیا جاتا ہے اور مرشد اس عشق کا رخ عشقِ اللہ کی طرف موڑ دیتا ہے۔ اسی عشق سے انسان حقیقت کو دریافت کرتا ہے، اس کا ادراک و شعور حاصل کرتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو ابتدائی طور پر جذبہٴ عشق تو ایک ہی ہے لیکن اس کے روپ مختلف ہیں۔ جب جذبہٴ عشق کا اظہار کیا جاتا ہے تو السانِ زبان میں اس کے لیے الفاظ و علامات ایک ہی ہوتے ہیں۔ اسی لیے شاعری میں عشقِ مجازی و حقیقی کا اظہار ایک ہی طرح سے کیا جاتا ہے۔ یہی صورتِ حافظ و سعدی کی شاعری میں ملتی ہے اور یہی صورتِ درد کے بابِ نظر آتی ہے۔ جب درد کی شاعری گو ان کی زندگی کے حوالے سے دیکھا جاتا ہے تو ان کی شاعری میں حقیقت کا رنگ جھلکنے لگتا ہے اور جب دوسرے پہلو سے دیکھا جاتا ہے تو اس میں مجاز کا رنگ جھلکنے لگتا ہے۔ حقیقت کی سطح پر ”شراب“ عشقِ حقیقی کا اشارہ بنتا ہے اور ”شرابِ معرفت“ حقیقت کی سطح پر ”بہرِ مفاد“ ”مرشدِ کامل“ بن جاتا ہے۔ مولانا حالی نے ”مقدمہٴ شعر و شاعری“ میں میر درد کے خالص مجازی اشعار کی، حقیقت و معرفت کے نقطہٴ نظر سے، تشریح کرتے ہوئے بات واضح کی ہے کہ مجاز و حقیقت کے پہرہٴ بیان کی سطح ایک ہے۔ اسی لیے حقیقت میں مجاز چھپا ہوا ہے اور مجاز میں حقیقت۔ خود درد نے، جیسا کہ ان کے تصورِ شاعری سے واضح ہے، اس میں گزارِ معرفت کے پھولنے پر زور دیا ہے۔ اسی لیے ان کی شاعری وجودِ باطنی اور غیرات و واردات کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ علم الکتاب میں ”گشتِ گوشتِ موحدانہ پر استعاراتِ شاعرانہ“ کے تحت شاعری میں اپنے اسی صولانہ نقطہٴ نظر کا جواز

پیش کیا ہے ۔

شاعری درد کے لیے ایک قسم کی عبادت ہے ۔ وہ شاعری اسی طرح کرتے ہیں جیسے مذہبی عبادت کو انہماک و خلوص دل سے ادا کرتے ہیں ۔ یہی وہ خلوص ہے جو ان کے کلام کو احساس و فکر اور اظہار کی سطح پر اُٹھنے کی طرح صاف و شفاف بنا دیتا ہے ۔ درد کے لیے تصوف "برائے شعر گفتی خوب است" کا معاملہ نہیں ہے بلکہ اس جذبہ "عشق کا اظہار ہے جس سے وہ سرشار ہیں اور ان تجربات کا اظہار ہے جن سے وہ خود گزرے ہیں ۔ ذرا دیر گواہ اگر ان اشعار کو نظر انداز کر دیا جائے جن میں عجز کا رنگ بہت واضح ہے ، تو باقی اشعار میں درد کے ہاں تصوف کے بنیادی تصورات اور تجربات ہمیں نظر آئیں گے جو اس دور تک کسی دوسرے شاعر کے ہاں اس طور پر نہیں ملتے ۔ عشق حقیقی ان کی شاعری کا غالب جذبہ ہے ۔ میر کے ہاں ہوں تصوف ہے اور بہت ہے لیکن یہ ان کی شاعری کا غالب جذبہ نہیں ہے ۔ درد کے ہاں صوفیانہ فکر ، جذبے کی چمک اور تجربے کی گرمی کے ساتھ مل کر اس طرح جلوہ نما ہوتی ہے کہ ان سے پہلے کسی اور شاعر کے ہاں اس طرح بیان میں نہیں آتی ۔ اسی تخلیقی عمل میں ان کی عظمت کا راز پوشیدہ ہے ۔ اگر درد کے اشعار میں یہ لہر نہ ہوتی تو وہ میر کی شاعری کے دریا میں قطرہ بن کر غائب ہو جاتے اور میر کے مقابلے میں دوسرے درجے کے شاعر رہ جاتے ۔ اسی انفرادیت کی وجہ سے وہ اردو زبان کے بڑے شاعر ہیں لیکن میر یا غالب کی طرح آفاق شاعر نہیں ہیں ۔ درد کے تصور عشق کے مطابق عشق ہی سے نظام کائنات قائم ہے ۔ عشق ہی انسان کو علویت بخشتا ہے ۔ عشق ہی انسانی عقول کا طبیب ہے ۔ عقل عاجز ہے اور عشق رسا ۔ جب عشق کی حکمرانی قائم ہوتی ہے تو انسانی اقدار پروان چڑھنے لگتی ہیں ۔ امام غزالی اور مولانا روم نے عقل پر عشق کی حکمرانی قائم کی اور اسے نظام تصوف کا بنیادی مسئلہ بنا دیا ۔ یہی تصوف کی پہلی منزل ہے ۔ درد اسے طرح طرح سے اپنے اشعار میں بیان کرتے ہیں :

باہر نہ آئی تو قیدِ خودی سے اپنی
اے عقل نے حقیقت دیکھا شعورِ تیرا
باہر یہ گھبرا طلمع ہے ادراک و فہمِ یار
دوڑے ہزار آپ سے ہمار نہ جاسکے
جس مستِ عزت پہ گمہ تو جلوہ نما ہے
گھبرا تاب گزر ہووے عقل کے قدم کا

درد کے ہاں عشق ہی زندگی اور مقصدِ زندگی ہے ۔ یہی لذت اور یہی جذبہ ہے :
 اے درد چھوڑنا ہی نہیں مجھ کو جذبہِ عشق
 کچھ گھبرا ہے اس نہ چلے برگِ کاکہ کا
 عشق پر چند سدا جانِ مری گھساتا ہے
 ہر یہ لذت تو وہ ہے جس میں جیسے باتا ہے

صوفیہ عقل کو بے کار نہیں سمجھنے لیکن ان کا عقیدہ یہ ہے کہ حقیقتِ مطلق کا
 ادراک عقل کے ذریعے نہیں ہو سکتا ۔ یہ کام صرف عشق ہی انجام دے سکتا ہے ۔
 درد کے ہاں عشق کا یہی تصور ہے ۔ اگر تصوف کے نقطہ نظر سے درد کی شاعری
 کا مطالعہ کیا جائے تو وہ سارے تصورات ، جو تصوف میں بنیادی حیثیت رکھتے
 ہیں ، درد کے ہاں عدائی فکر و اظہار کے ساتھ اس طور پر ملیں گے کہ اس سے
 پہلے اُردو شاعری میں اس طور پر بیان نہیں ہوئے ۔ یہی انب کی شاعری کی
 انفرادیت ہے ۔

درد کے نزدیک عشق مجازی ”مرشد“ کی محبت کا نام ہے ۔ یہ عشق مجازی
 مطلوبِ حقیقی تک پہنچا دیتا ہے ۔ ”عشقِ مجازی کہ جو عشقِ حقیقی تک پہنچا
 دیتا ہے وہ مرید کے لیے عشقِ پر ہے ۔“ ۶۱ ”علم الکتاب“ میں کئی جگہ درد
 نے اسی مسئلے پر روشنی ڈالی ہے ۔ جب درد کہتے ہیں :

تم آ کر جو پہلے ہی مجھ سے ملے تھے
 لکھوں میں چاندو سا کچھ گر دیا تھا
 اپنے نزدیک بالغ میں تبہ بن
 جو شجر ہے مو نخلِ سام ہے

تو وہ ”عشقِ پر“ میں چلے ہوئے دل کی آواز سناتے ہیں ۔ درد کے اشعار کو
 اس زاویے سے دیکھتے تو ان میں کیفیتِ عشق کا رنگ بدل جاتا ہے ۔ ایک
 بزرگ نے جب میر درد کے مندرجہ ذیل دو شعر یہ کہہ کر سنائے کہ ان میں
 رسولِ خدا کے معراج پر جانے اور اس کے بعد فراق و ہجر کی پوری داستان
 چھپی ہوئی ہے تو ہمیں ان میں نئے معنی اور نئی وسعتوں کا پتا چلا حالانکہ
 ہم اب تک ”یوسف بہ پیغام“ کی لذت اور قربت و دوری کے عشقِ چلو ہی سے
 لطف اندوز ہوتے رہتے تھے :

مدت سے وہ تپاک تو موقوف ہو گئی اب کہ گاہِ یوسف بہ پیغام رہ گیا
 گھر تو دونوں پاس ہیں لیکن ملاقاتیں کہاں
 آمد و رفت آدمی کی ہے یہ وہ باتیں کہاں

درد کی صوفیانہ فکر میں وحدت الوجود اور وحدت الشہود الگ الگ نہیں بلکہ ایک ہی ۔ یہی استزاج ان کی شاعری میں ملتا ہے :

مشتق آہی میں ہیں اہل شہود
درد آنکھیں دیکھ بہاؤم ایک ہیں
غیر کثرت میں دہش وحدت ہے
فہم میں درد با فراغ ہول میں
وحدت نے ہر طرف لرے جلوے دکھا دیے
پردے تعینات کے جو تھے الہادے
ہوئے گپ وحدت میں کثرت سے خلل
جسم و جان گو دو ہیں پر ہم ایک ہیں

جب یہ پردے اٹھ جاتے ہیں تو ترک کی منزل آتی ہے اور عاشق فکر جہاں سے
سے لیاؤ ہو جاتا ہے ۔ یہی فقر کی اصل دولت ہے ۔ اس سے استقلال اور مقصد
حیات پیدا ہوتا ہے اور خلوت و جلوت ایک ہو جاتے ہیں :

اپنے تئیں تو کام کچھ خرقہ و جامہ سے نہیں
درد اگر لباس ہے دیسہ عیب پوش
زہار ادھر کھولیں مت چشم حقارت
یہ فقر کی دولت ہے کچھ افلاس نہیں ہے
آواز نہیں فہم میں زنجیر کی پرگز
پر چند کہ عالم میں ہوں عالم سے جدا ہوں

درد نے کثرت سے صوفیانہ تصورات اور اصطلاحات مثلاً حقیقت و مجاز ، عشق و
عقل ، قلب و نظر ، ذکر جلی و خلی ، دل زلہ و دل مردہ ، جبر و اختیار ،
خلوت و العین ، سفر در وطن ، فنا فی اللہ ، جزو و کل ، مکان لاسکان ، فنا و
بقا ، بے نیاتی و بے اعتباری ، عنیت ، وجود و الہا ، خودی ، وحدت و کثرت ،
توکل و فقر وغیرہ گو اپنی شاعری میں استعمال کیا ہے ۔ لیکن یہ سب تصورات
جذمے کے ساتھ مل کر درد کے تجربے کا حصہ بن کر آئے ہیں اسی لیے اثر انگیز ہیں ۔
یہ چند شعر دیکھیے :

ارض و سما کہاب تری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ گم جہاں تو ما سکے
موجود ہو جھٹتا نہیں کوئی کسی کے تئیں
توحید بھی تو ہوتی نہیں ہے عیار ہنوز

اے درد مثل آئینہ ڈھونڈ اس کو آپ میں
 بردبار در سو اپنی قدم نگہ ہی نہیں
 نہ ہم غافل ہی رہتے ہیں نہ کچھ آگہ ہوتے ہیں
 مجبور ہیں تو ہم ہیں غبار ہیں تو ہم ہیں
 اے غم خبر تو آپ سے سبائل نہ رہتے وہ
 جوں شعلہ ہاں سفر ہے ہمیشہ وطن کے بیچ
 مانند فلک دل متوطن ہے سفر کا
 معلوم نہیں اس کا ارادہ ہے کدھر کا

اس قسم کے اشعار بڑی تعداد میں درد کے اردو کلام میں ملتے ہیں۔ ان کی رباعیاں تو عام طور پر تصوراتِ تصوف ہی کو بیان کرتی ہیں۔ درد نے چونکہ غزل میں، جہاں ایک شعر دوسرے شعر سے معنی و مفہوم کے اعتبار سے مختلف ہوتا ہے، ایسے تصوراتِ تصوف پیش کیے ہیں اس لیے ان میں وہ ربط و تسلسل نہیں ہے جو مولانا روم اور مولانا جامی کی منظموں میں ملتا ہے لیکن اگر درد کے اشعار کو لفظِ تصوف کی تلاش میں مرتب کیا جائے تو ہمیں ان کے ہاں تسلسل و ربط کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً ”موت“ کا تصور ہی لیجیے۔ موت انسانی فکر کا سب سے بڑا مسئلہ رہی ہے۔ اقبال کی تخلیقی قوت کا سرچشمہ بھی یہی ہے۔ درد کے ہاں ہمیں اس تصور میں ایک ایسا ارتقا نظر آتا ہے جہاں اس مسئلے کو صوفیانہ سطح پر حل کیا گیا ہے۔ چلے یہ شعر پڑھیے :

مانند حساب آئکہ تو اے درد کھلی نہی
 کھینچا نہ پر اس بحر میں عرصہ کوئی دم کا
 آہ معلوم نہیں ساتھ سے اہستے شب و روز
 لوگ جانتے ہیں چلے سو یہ کدھر جاتے ہیں

جہاں موت محض ایک سوال ہے۔ ایک الجھن ہے لیکن اگر انسان خدا میں گم ہو کر وجودِ مطلق سے ہوسٹ ہو جائے تو پھر وہ اپنی زندگی سے ہم کنار ہو جاتا ہے۔ اسی لیے درد کے ہاں مرگ کا احساس ہمیں ڈھانسا نہیں ہے بلکہ زندگی کو سمجھنے اور اس کا عرفان حاصل کرنے کا شعور عطا کرتا ہے۔ درد کو چل چلاؤ کا شدید احساس ہے لیکن اسی کے ساتھ : ع ”جب تلک بس چل سکے“ ماخوذ چلے“ کہہ کر وہ زندگی کا اثبات بھی کرتے جاتے ہیں :

میں گو نہیں ازل سے پر تا ابد ہوں باقی
 میرا خلوت آخر جا ہی رہڑا قدم سے

جہاں زندگی موت پر غالب آ جاتی ہے :

نہ ہوجھو کچھ ہارے ہجر کی اور وصل کی باتیں
چلے تھے ٹھونڈے جس کو سو وہ ہی آپ ہو ایلھے
گر دیکھئے تو مظہر آثار بقا ہوں
اور سمجھئے جوہ عکس مجھے عورتا ہوں

درد کی شاعری ایسے بُر اثر انداز میں صوفیانہ تصورات کا اظہار کرتی ہے کہ درد اور تصوف ایک ہو جاتے ہیں اور یہی ان کی انفرادیت ہے۔ ان اشعار میں اگر ہمیں اثر و تاثیر کی کمی کا احساس ہوتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ واقفیت کی بنا پر، تصوف کے اشارے ہم سے ابلاغ نہیں کرتے ورنہ یہ وہ اشعار ہیں جن پر اہل تصوف، اپنے جذبات و واردات کی ترجمانی دیکھ کر، سر دھتے ہیں۔ ان اشعار کا مقابلہ ولی، مظہر اور میر و سودا کے اس نوع کے اشعار سے کیجئے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ ایک ایسی شاعری ہے جو اس سے پہلے اردو میں نہیں ہوئی اور اس سطح پر کوئی دوسرا شاعر میر درد کو نہیں پہنچتا۔

اسی صوفیانہ انداز نظر سے درد کے ہاں عظمت انسان کا تصور پیدا ہوتا ہے جو طرح طرح سے ان کی شاعری میں ابھرتا ہے۔ عظمت انسان درد کی فکر کا بنیادی تصور ہے۔ یہی وہ تصور ہے جو آگے چل کر غالب اور اقبال کی شاعری میں جلوہ گر ہوا۔ یہ چند شعر دیکھئے :

ہاں وجود دیکھ بر و ہمال لہ لہے آدم کے
وہاں پہنچا کہ فرشتوں کا بھی مقدور نہ تھا
جلوہ تو ہر اک طرح کا ہر شان میں دیکھا
جو کچھ کہ سنا مجھ میں سو انسان میں دیکھا
انسان کی ذات سے ہیں خدائی کے کھیل ہاں
بازی کہیں، بساط پہ گر شاہ ہی نہیں
باغ جہان کے گل ہیں یا خار ہیں تو ہم ہیں
گر ہار ہیں تو ہم ہیں، اغیار ہیں تو ہم ہیں
ارض و ما کہیں تری وسعت کو ہاں سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو ہاں سکے

درد کی شاعری میں ہمیں ایک سوچنے اور تفکر کرنے والے ذہن کا گہرا

احساس ہوتا ہے۔ یہ احساس ہمیں اس دور کے کسی اور شاعر کے ہاں نہیں ملتا۔ درد کے ہاں احساس نکر کے تاج ہے جب کہ میر کے ہاں فکر احساس کے تاج ہے۔ اسی سے ان دونوں شاعروں کی انفرادیتیں جنم لیتی ہیں۔ اردو شاعری میں یہی وہ فکری رجحان ہے جو غالب اور اقبال کے ہاں ابھر کر ایک نئے عروج سے ہم کنار ہوتا ہے۔ اگر درد اور غالب کی شاعری کا ایک ساتھ مطالعہ کیا جائے تو ہمیں غالب کے ہاں وہی انداز فکر اور رویہ ملے گا جو درد کا تخلیقی رویہ ہے، اسی لیے درد اور غالب کے لہجے، آہنگ، الفاظ اور اسجری میں بڑی مماثلت دکھائی دیتی ہے۔ خواجہ میر درد اردو شاعری میں اسی فکری رجحان کے قافلہ سالار ہیں۔ یہی اردو شاعری کی صوفیانہ روایت ہے اور انہی معنی میں درد صولی شاعر ہیں :

ہو ب قافلہ سالار طریقت قدماسا درد

جوب نقش قدم خلق ککو میں راہ نما ہوں

درد کی صوفیانہ شاعری کے سلسلے میں یہ رائے ہم نے ان اشعار کو سامنے رکھ کر قائم کی ہے جن میں تصوف اور صوفیانہ تصورات واضح طور پر بیان ہوئے ہیں اور پندرہ سو اشعار پر مشتمل درد کے دیوانہ اردو میں ایسے اشعار کی خاصی بڑی تعداد ہے۔ لیکن ان اشعار کے علاوہ ایسے اشعار بھی خاصی تعداد میں ملتے ہیں جن کا رخ واضح طور پر عشق مجازی کی طرف ہے۔ صوفیانہ اشعار کے مقابلے میں درد کے یہ اشعار ایک عام قاری کی توجہ اپنی طرف اس لیے زیادہ مبذول کراتے ہیں کہ ان میں عشقہ تجربہ اس زبان میں اور اس سطح پر بیان ہوا ہے جس کے علامات و کنایات سے ہم چلے سے واقف ہیں۔ اسی لیے جب ہم درد کی کوئی غزل پڑھتے ہیں تو، علامات و اصطلاحات سے ناواقفیت کی بنا پر، صوفیانہ اشعار ہمارے ذہن کو اس طور پر گرفت میں نہیں لیتے جس طرح مجازی رنگ عشق کے اشعار اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ اسی لیے درد کی شاعری کے بارے میں ہم یہ رائے قائم کر لیتے ہیں، جس کا اظہار سب سے پہلے خود والد الحروف نے اپنے ایک مضمون^{۷۰} میں کیا تھا کہ درد عشق مجازی کے شاعر ہیں۔ اس نوع کے اشعار میں جو والہانہ پن (Passion) ہمیں محسوس ہوتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ اشعار ہم سے، بغیر کسی پردے کے براہ راست مخاطب ہوتے ہیں۔ حالانکہ صوفیانہ اشعار میں تفکر اور تجربہ دونوں مل کر آئے ہیں لیکن ان کو سمجھنے یا ان سے لطف اندوز ہونے کے لیے ایک ذرا سی ذہنی تربیت کی ضرورت پڑتی ہے۔ اب ہم درد کے اس حصہ^{۷۱} شاعری کا مطالعہ

گروہ کے جس میں عشق کی نوعیت مجازی ہے ، حالانکہ بالآخر یہ سوتا بھی دوسرے سوتے سے مل کر درد کی شاعری کے دریا کو ہاٹ دار کر دیتا ہے ۔

اہل تحقیق درد کے حالاتِ زلفی میں کسی عشق کی داستان نہ پا کر عین قیاس کے طوطا مینا اڑاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ایسے عشقہ اشعار کسی کی نفع نظر کے گھائل ہونے بغیر نہیں کہے جا سکتے ۔ ان میں گہرے عشقہ تہربات بیان ہوئے ہیں ۔ اصل بات یہ نہیں ہے کہ درد نے کسی انسانی ہستی سے عشق کیا یا نہیں ۔ دیکھنا یہ ہے کہ ان کے بیان جو عشقہ تہربات اور قلبی واردات شعر کے سانچے میں ڈھلے ہیں ان کی نوعیت کیا ہے ؟ ایک حساس انسان اور بڑے شاعر کے لیے عشق کے ایک لمحے کا تجربہ ، تخلیقی سطح پر وہ کام کر سکتا ہے جو ایک عام انسان کو ماری عمر عشق کرنے سے بھی حاصل نہیں ہو سکتا ۔ اس عشقہ تجربے کا رخ ان کی شاعری میں مبر جیسا ہے اور میر جیسا ہونے ہوئے بھی میر جیسا نہیں ہے ۔ اس تجربے کو سمجھنے کے لیے پہلے درد کے یہ دس پندرہ شعر پڑھیے :

فل عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا
بر آسے عہد سے آگے تو یہ دستور نہ تھا
کچھ ہے خبر بھی تہ کو کہ آٹھ آٹھ کے رات کو
عاشق قری کی میں کئی بار ہو گیا
اٹ لبوب نے نہ کی مسیحائی
ہم نے جو سو طرح سے مر دیکھا
تو بن گئے گھر سے کل گیا تھا
اپنا بھی تو جی نکل گیا تھا
شب تک جو ہوا تھا وہ سلام
اپنا بھی تو جی پکھل گیا تھا
میں سامنے سے جو مسکرایا
بولٹ اس کا بھی درد ہل گیا تھا
ڈگر میرا ہی وہ کرتا تھا مریحاً لیکن
میں جو پہنچا تو گہا خبر نہ مذکور نہ تھا
تم آگر جو پہلے ہی مجھ سے ملے تھے
لکڑوں میں جادو نہ کچھ کر دیا تھا

چلے گئیں اس جا پہ کہ ہم تم ہوں اگلے
 گوشہ نہ ملے گا کھوں میدان ملے گا
 عرق کی بوند اس کی زلف سے رخسار پر لپکی
 تعجب کی ہے جاگہ یہ بڑی خورشید پر شبنم
 یوں تو ہے دن رات میرے دل میں ہی اس کا خیال
 جن دنوں اپنی بفل میں تھا سو وہ راتیں گہاں
 صورتوں میں خوب ہوں کی شیخ کو حورِ چشت
 پر گہاں یہ شوخیوں ، یہ طور ، یہ محبوبیاں
 آگے ہی بن گئے تو گئے ہے نہیں نہیں
 تیرے سے ابھی تو ہم نے وہ باتیں کہیں نہیں
 کہا میں جب ترا ہوسہ تو جیسے قند ہے پیارے
 لگا لب کہنے پر قندِ مکرر ہو نہیں سکتا

وہ لگا ہی جو چار ہوتی ہیں پر چھوٹ ہیں کہ ہار ہوتی ہیں
 شام بھی ہو چکی کہیں اب تو آشتی کی کہ رات چلتی ہے
 جس کی جی ہی میں وہی بات نہ ہونے والی
 ایک بھی اس سے ملاقات نہ ہونے والی
 وہ دختِ رز کہ چھلتی پھرتی ہے جہان کو
 گہنے ہیں دردِ ہاس بھی اک رات رہ گئی
 اب یہ چند شعر بھی پڑھیے :

بر میں مرے وہ صبر پر آیا نہیں ہنوز
 مقصود میرے دل کا بر آیا نہیں ہنوز
 جونِ جوہ وہ کٹے ہے تو جی آں ہے جی میں
 پھر چھوڑے آوازِ ہالہ متا کہجے اس سے
 اگر ہے حجابِ الہ وہ بت ملے غرض پھر تو اللہ ہی اللہ ہے
 آ پھنسون میں بتوں کے دام میں ہوں
 درد یہ بھی خدا کی قدرت ہے

ہا تو وہ راتیں تھیں ہا تو یہ دلوں کا پیر تھا
 ہاتھ اب لگتے نہیں لب ہالہ دیوا گیا
 واشد گہو تو درد کے بھی ساتھ چاہیے
 ہمدردی سے گہول لک اے گلبدن گمر

میں کہان اور خیال بوسہ کہان
 منہ سے منہ یوں بھڑا دیا کسی نے
 ہر گھڑی لٹائیا چہانیا ہے الغرض تو یہ، تو دکھایا ہے
 تو چونکسا ہٹ ہے کسی ہاتھ کے لیے
 میں آگیا ہوں صرف ملاقات کے لیے
 یوں ہی مسمام جھگڑے ہی رگڑے میں ہو گئی
 ہر دلت خراب بھرتے تھے جس رات کے لیے

میر درد کا یہ عشقہ تجربہ ایک ایسا تجربہ ہے جس میں عشق کی نوعیت نہ صرف
 مجازی ہے بلکہ عاشق کی آرزوئیں، اس کے احساسات و جذبات اپنے اضطراب و
 بے قراری کے ساتھ موجود ہیں۔ جان احساس جسم بھی ہے اور خواہش جسم
 بھی۔ ہر میں ہم پر کو لانے، بندر لیا کھولنے، منہ سے منہ بھڑانے اور پاؤں
 دھانے کا اظہار کھل کر ہوا ہے۔ یہ عشق اس سے کیا جا رہا ہے جس کے
 طور اور محبوبات حور پشت سے بڑھ کر ہیں۔ لیکن یہاں یہ بھی محسوس ہوتا ہے
 کہ میر درد اظہار عشق احتیاط کے ساتھ ذرا دب کر کر رہے ہیں۔ ان کا
 عشق میر کے عشق کی طرح بے مہا نہیں ہے۔ ان کے ہاں عشق میں مایوس و
 ناکامی کا نہیں بلکہ لذتِ دید کا احساس ہوتا ہے۔ ان کی محبوب عورت ہے :

دل نہیں کہوں ہے بے کلی ایسی گسوت دیکھی ہے اچلی ایسی
 خون ہوتا ہے دل کا باب آؤ مہدی پاؤں میں گیا مل ایسی

درد کے ہاں مشکل سے دو چار شعر میں سبز و خط کا ذکر آیا ہے۔ اسی لیے ان
 کے جذبات عشق فطری ہیں۔ ان کے ہاں پیر کی آزمائش بھی ہے اور اضطراب و
 بے قراری بھی، تول و قرار کی باتیں بھی ہیں اور چھڑ چھاڑ بھی۔ لیکن ان
 سب باتوں کے باوجود ان کے عشق میں وصل و قربت کا احساس زیادہ ہے۔
 میر کی طرح درد لاکاہیوں سے کام نہیں لیتے بلکہ ان کے ہاں عاشق کے مسکرانے
 سے محبوب کا ہونٹ بھی ہل جاتا ہے۔ اسی لیے درد کا تجربہ میر کے غم الکین
 تجربے سے مختلف عشقہ تجربہ ہے۔ اس سطح پر درد کی کمزوری یہ ہے کہ وہ
 عشق کے سارے تجربے بیان نہیں کرتے بلکہ تجربوں کا انتخاب بیان کرتے ہیں۔
 میر چونکہ عشق کے ہر چھوٹے بڑے، ادھورے اور پورے تجربے کو بیان کر
 دیتے ہیں اسی لیے میر کے ہاں احساس و جذبہ کا دریا متلاطم ہے جب کہ درد کے
 ہاں جذبات میں ٹھہراؤ اور سکون ہے۔ درد کو اپنی محترم شخصیت کا احساس

ہے اسی لیے وہ اظہارِ عشق میں ڈرنے اور دہنے سے نظر آتے ہیں۔ درد کے اشعار میں لشریت تو ہے لیکن یہ لشریت اسی لیے میر جیسی نہیں ہے۔ میر جیون عاشق ہیں لیکن درد یا ہوش عاشق ہیں۔ میر اپنے شعر عشق کو، نئی اثر کی سطح پر ایک نئے قسم کے نشاط میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ درد کے عشق میں، مجازی رنگ کے باوجود، حقیقی رنگ شعر کے مزاج میں ویسے ہی چھپا ہوا ہے جیسے میر کے صوفیانہ اشعار میں عشق مجازی موجود ہے۔ یا یوں کہہیے کہ درد کے مجاز میں حقیقت ویسے ہی چھپی ہوئی ہے جیسے میر کی حقیقت میں مجاز چھپا ہوا ہے۔ درد کی شاعری کا عاشق ناکام، آوارہ اور شکست خوردہ نہیں ہے بلکہ اس کے عشق میں محبوب کی طرف سے جوابِ عشق کا جذبہ کارفرما ہے۔ درد کا محبوب ہرجائی نہیں ہے۔ اس کی بھی ایک سطح اور شخصیت ہے۔ وہ بھی ہابوش ہے۔ میر کے ہاں سلجھے سے لہنے کی وجہ عاشق زار ہے جب کہ درد کے ہاں عشق میں عاشق و معشوق دونوں شریک ہیں۔ لیکن اس کے باوجود عشق مجازی کی سطح پر درد میر سے چھوٹے شاعر ہیں۔ ان کی اصل انفرادیت تو اس میں ہے کہ انھوں نے صوفیانہ تہریات کو شاعری میں اس طور پر سمویا کہ فکر اور جذبہ موثر اظہار کے ساتھ مل کر ایک جان ہو گیا۔ انھوں نے اردو شاعری میں اپنے فکری اندازِ نظر اور فلسفہ و فکر کے اظہار سے ایک ایسی روایت کو جنم دیا جو اردو شاعری میں ایک نئی چیز تھی اور جس میں کوئی دوسرا اس دور میں ان کا شریک نہیں ہے۔ اس اندازِ فکر نے آئندہ دور میں اردو شاعری کو ایک لیا رخ دیا۔

یہ تھے میر درد کی شاعری کے دو رخ لیکن ان دونوں رخوں میں ایک ہی شخصیت اور اس کے مخصوص و منفرد مزاج کا رنگ موجود ہے۔ میر درد کا کلام سراپا انتخاب ہے۔ اسے بڑھ کر ایک صاف و شفاف آئینے کا احساس ہوتا ہے جس میں خواجہ میر درد کی شخصیت، سیرت اور مزاج کی لطافت جلوہ نما ہے۔ میر درد نے اپنے فکری و جذباتی تہریوں کو جس انداز، جس سادگی و صفائی اور لطافت و نفاست سے بیان کیا ہے اس نے ان کی شاعری کو روشن کر دیا ہے۔ درد کے طرزِ ادا کی خوبی یہ ہے کہ ان کے ہاں فکر و معنی کا رشتہ لفظوں کے ساتھ پورے طور پر قائم ہے۔ اس ہم آہنگی سے ان کے ہاں ایک منفرد طرز اور لہجہ پیدا ہوا ہے۔ وہ بڑی سے بڑی بات کو دو مصرعوں میں ایسی سادگی، صفائی و برکاری سے بیان کر دیتے ہیں کہ وہ اس سطح پر میر کے ساتھ گھڑے نظر آتے ہیں۔ ان کے ہاں فارسی عربی الفاظ و تراکیب بھی خاصی تعداد میں

موجود ہیں لیکن شعر بڑھتے ہوئے یہ راستے کا کاٹنا نہیں ہننے بلکہ طرز شعر میں جذب ہو کر ایک جان ہو جانے اور شعر کی اثر انگیزی میں اضافہ کرتے ہیں۔ ان کی شاعری میں ایک مقصد بھی موجود ہے لیکن یہ مقصد شاعری میں تجربہ بن کر ظاہر ہوا ہے۔ اظہار کا ہنڈ سنگھار، اہتمام اور فن شعر کے لوازمات بھی جزو شاعری بن کر آئے ہیں۔ درد رنگینی کے شاعر نہیں ہیں۔ ان کا طرز ان کے فکر کی طرح سادگی، صفائی و پاکیزگی لیے ہوئے ہے۔ اس سادگی میں اکثر وہ سطح پیدا ہو جاتی ہے جہاں نظم و نثر کی سرحدیں مل کر ایک ہو جاتی ہیں اور جسے سہل بیعت کا نام دیا جاتا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

ان لبوں نے لہہ کی مسیحائی ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا
نصہ زلف بار کیا کہیے ہے دراز اور عمر ہے کوتاہ
ہم نہ کہتے تھے منہ نہ چڑھ اس کے درد کچھ عشق کا سزا پاس
دشمنی میں سنا نہ ہووے گا جو ہمیں دوسنی نے دکھلایا
دل زمانے کے ہاتھ سے سالم نکوٹی ہوگا کہ وہ گیا ہوگا
شام بھی ہو چکی کہیں اب تو آ شہابی کہہ رات جاتی ہے
آخر الامر آہ کیا ہوگا کچھ تمہارے بھی دھیان بڑی ہے
خواجہ میر درد کا یہ تارمل لیکن بے اختیار سا طرز اپنے اندر مخصوص قسم کی شگفتگی رکھتا ہے۔ اس میں ہلکا سا جذباتی اثر بھی شامل ہے اس لیے وہ دل پر اثر کرتا ہے۔ اس مخصوص طرز کی وجہ سے میر درد کے بہت سے اشعار ضرب المثل بن کر ہماری روزمرہ کی زبان کا حصہ بن گئے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے جن سے ہم صاب چلے جے واقف ہیں :

وائے قسا کلمی کہ وقت مرگ یہ ثابت ہوا
خواب تھا جو کچھ کہہ دیکھا جو سنا السالہ تھا
درد دل کے واسطے پیدا کیا انسان کو
ورنہ طاعت کے لیے کچھ کم نہ تھے گترویاں
روئلے ہے نظریہ ہا کی طرح خلق باب مجھے
اے عصر رفتہ چھوڑ گئی تو کہاں مجھے
نیر دانی پس شیخ ہماری لہہ جانیو
داسن نیوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں
ساقیا بساب لگ رہا ہے چل چلاؤ
جب تلک بس چل سکے شاعر چلے

ان اشعار میں لفظوں کی در و بست ، سادگی و سنانی کے ساتھ انسانی گہرے کا وہ پہلو بھی موجود ہے جس سے ہر زمانے اور ہر دور کے انسان کو واسطہ پڑنا ہے ، اسی لیے یہ شعر ہزارے اظہار کا حصہ بن گئے ہیں ۔ اس طرزِ ادا کے خمیر میں اثر موسیقی بھی موجود ہے لیکن یہ موسیقی اثر خود نہیں ہے بلکہ نئے ہوئے ناز سے اور انھنی ہوئی دھیمی نئے اس میں سرایت کئے ہوئے ہے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ دو تین شعر پڑھیں :

مثلاً نگین چو ہم سے ہوا کام رہ گیا
ہم رو میرا چسائے رہے نام رہ گیا
ایک تو ہوں سکتہ دل اس پہ یہ جور بہ جفا
سختی عشق واہ واہ ، جی نہ ہوا مگر ہوا
اوروں سے تو ہنسے ہو نظروں سے ملا نظریں
ابھر گوی نظر کسوں بھینکی بھی تو نواہد
یا وہ غزل جس کا مطلع یہ ہے :

تجہی کو جو یاں جلوہ فرما نہ دیکھا
براہر ہے دلہا کو دیکھا نہ دیکھا

یہاں ہمیں طبعی ، نال اور سرائی کی ملی جلی نئے ، نال کا اثر واضح طور پر محسوس ہوتا ہے جس نے ان کے جوہر شاعری اور طرزِ ادا کو ایک پر اثر آہنگ دیا ہے ۔ میر درد کی زبان ویسی ہے جو میر و سودا کی زبان ہے ۔ جیسے میر و سودا کی زبان کے بہت سے الفاظ آج متروک ہو گئے یا بدل گئے ہیں ، ویسی صورت درد کی زبان کے ساتھ ہے ۔ مثلاً درد کے ہاں کہہو ، کہیں ، کہنے ، نک ، لت ، ہیں گے ، نگہ سوا ، ان نے ، دیکھوں ہوں ، انھوں کی ، ہو جیو ، لے ڈوبیاں ، پائیاں ہیں وغیرہ الفاظ اور فعل و ضمیر ملتے ہیں ۔ ان چند باتیں ہوتی یا متروک صورتوں کے علاوہ میر درد کی زبان ویسی ہی صاف و سستہ زبان ہے جو آج بولی جاتی ہے ۔ درد نے محاورہ و روزمرہ کا استعمال کثرت سے کیا ہے لیکن انھوں نے میر کی طرح خالص عوام کی زبان کو استعمال نہیں کیا بلکہ ایسے الفاظ اور محاورہ و روزمرہ استعمال کئے جو عوام و خواص میں یکساں طور پر رائج تھے ۔ اسی لیے ان کی زبان یکساں و ہموار ہے ۔

میر درد نے بہت گہم کلام چھوڑا ہے اور وہ بھی گہم و بیش تمام تو صنف غزل میں ہے ۔ دوسری صنف جس میں ان کا کلام ملتا ہے رباعی ہے اور جن کی مجموعی تعداد ۷۷ ہے ۔ رباعی میں ان کی فکر زیادہ واضح اور مربوط انداز میں

ابھری ہے ۔ وہ غزل کی طرح رنجر کے ہیں ایک اہم ساحر ہیں ۔ اپنے گم کلام کے باوجود ان کا نام میر و سودا کے ساتھ اس لیے لیا جاتا ہے کہ انہوں نے اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھانے میں وہی کام کیا ہے جو میر و سودا نے کیا ۔ درد چہاں ”طربز ہدی“ کے ”اول المحمدین“ ہیں وہاں میر و سودا کی طرح اردو زبان کے بھی ”کلاسیک“ ہیں ۔ اپنے کلام کی خطرات کے باوجود انہی ، سوز وغیرہ اس درجے پر نہیں آئے ۔ اگلے باب میں ہم انہی شعرا کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

- ۱۔ علم الکتاب : خواجہ میر درد ، ص ۸ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ء ۔
- ۲۔ آہ سرد : خواجہ میر درد ، ص ۱۵۶ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ء ۔
- ۳۔ رسالہ ہوش افزا : خواجہ ناصر عبدالیہ (قلمی) ، ورق ۹۶ ب ، غزلہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۔
- ۴۔ ”نصر عرفان زین سب آمد حساب رحلتی“ کے الفاظ ”تعمیر عرفان“ سے ۹۱ء برآمد ہوئے ہیں ۔
- ۵۔ خواجہ ہد ناصر عبدالیہ نے رسالہ ہوش افزا (ورق ۹۴ ب) میں ”حج کی غرض سے“ جانا لکھا ہے اور ساقی خان مصنف مائر عالمگیری نے جلد دوم ص ۱۴۱ پر ”وطن واپس چلے گئے“ کے الفاظ لکھے ہیں ۔
- ۶۔ رسالہ ہوش افزا : ورق ۹۶ ۔
- ۸۔ مائر الامراء : مصمم المولہ شاہنواز خان (ترجمہ از ہد ایوب قادری) جلد دوم ، ص ۴۳۹ - ۴۴۱ ، مرکزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۶۹ء ۔
- ۹۔ ”نکات الشعراء“ : ہد تنی میر ، ص ۴ ، تلامی بریس بدایوں ۱۹۲۲ء ۔ اور مقالات حافظ محمود شیرانی ، جلد دوم مرتبہ ، مظہر محمود شیرانی ، ص ۱۳۱ - ۱۳۵ مجس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ء ۔
- ۱۰۔ خواجہ میر درد کی تصنیف ”علم الکتاب“ (ص ۱۳۷) میں یہ قطعہ تاریخ ولادت ملتا ہے :

درد وجود آمد چون ذاتِ آب وئی
ند کہالاتِ اساست زو جلی
سائل تسارفتی مرا الہمام شد
”وا“ علم و اسامین و علی“

- ۱۱۔ "سال وصال آن . . . خواجہ بہار لاسر ہدی المتخلص بہ عندایہ یک ہزار و یک صد و پنتاد و دو شدہ بود" رسالہ خواجہ میر درد ۔ "درد دل" مطبع کبیری سہرام ۱۲۹۶ء۔
- ۱۲۔ علم الکتاب : خواجہ میر درد ، ص ۸۰۔
- ۱۳۔ قطعات تاریخ (قلمی) : ستائے سنگہ بیدار ، ص ۷۵ ، الہین ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔
- ۱۴۔ درد دل : خواجہ میر درد ، ص ۲۰۲ ، مطبع کبیری ، سہرام ۱۲۹۶ء۔
- ۱۵۔ قطعات تاریخ (قلمی) : ستائے سنگہ بیدار ، ص ۹۔
- ۱۶۔ درد دل : خواجہ میر درد ، نور ۲۱۶ ، ص ۱۸۸۔
- ۱۷۔ مجموعہ "غز" : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۲۳۰ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۲۳ء۔
- ۱۸۔ غزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر افتداح حسن ، ص ۱۰۲ ، ۱۰۳ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ء۔
- ۱۹۔ ایضاً : ص ۱۰۲۔
- ۲۰۔ نالہ درد : خواجہ میر درد ، نالہ ۲۸۹ ، ص ۵۸۔
- ۲۱۔ نالہ درد : نالہ ۲۷ ، ص ۷۔ ۲۲۔ مجموعہ "غز" : ص ۲۳۰۔
- ۲۲۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہدایت مصحف ، ص ۹۲ ، الہین ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۳ء۔
- ۲۳۔ مردم دہند : حاکم لاہوری ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۸۰ ، اورینٹل کالج میگزین ، لاہور۔
- ۲۴۔ نکات الشعرا : ص ۵۳۔ ۲۵۔ نکات الشعرا : ص ۵۳۔
- ۲۶۔ گل رعنا (قلمی) : لاجپت رائے شفیق ، غزلۂ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور۔
- ۲۷۔ آہ درد : خواجہ میر درد ، ص ۱۱۷۔
- ۲۸۔ مجمع التفائس : مزاج الدین علی خان آرزو (قلمی) غزولہ قومی عجائب خانہ کراچی۔
- ۲۹۔ جام جہاں نما : شوق رامپوری بحوالہ دستور النصاب ، سید احمد علی خان یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، حاشیہ ص ۲۶ ، رامپور ۱۹۴۳ء۔
- ۳۰۔ تذکرۂ ہندی : ص ۹۲ ، ۹۳۔

- ۳۲۔ کلیات سودا : جلد دوم ، مرتبہ ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی ، سن ۱۹۹ ، ۲۰۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء -
- ۳۳۔ تذکرہ مسرت الزا : امرا اللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، سن ۷۷ ، ۷۸ ، مطبوعہ معاصر ہشتہ -
- ۳۴۔ طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، سن ۱۷۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء -
- ۳۵۔ لالہ دزد : خواجہ میر دزد ، سن ۲ ، مطبع الانصاری دہلی ۵۱۴.۸ -
- ۳۶۔ لالہ دزد : سن ۶ -
- ۳۷۔ ”سی و نہ سال ہوئے گئے صحیفہ“ ولادت تسوید کردہ۔“ لالہ دزد : سن ۲ -
- ۳۸۔ ۳۹۔ علم الکتاب : سن ۹۱ - ۴۰۔ علم الکتاب : سن ۲ -
- ۴۱۔ علم الکتاب : سن ۹۵ - ۴۲۔ ایضاً : سن ۳ تا ۸ -
- ۴۳۔ ”سی صد و چہل و یک لالہ موالق اعداد اسم ناصر دارد۔“ لالہ دزد : سن ۷۰ -
- ۴۴۔ مجمع الثنائی (قلبی) : مخزولہ قومی عجائب خانہ کراچی -
- ۴۵۔ دیوان درد اردو : مطبوعہ نظامی پریس پٹنہون ۱۹۲۲ء -
- ۴۶۔ نکات الشعرا : سن ۵۳ -
- ۴۷۔ مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ عبدالحق ، سن ۳۹ ، المہین ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۹ء -
- ۴۸۔ ایضاً : سن ۳۹ -
- ۴۹۔ تذکرہ شعرائے اردو : میر حسن ، سن ۶۶ ، المہین ترقی اردو دہلی ۱۹۳۰ء -
- ۵۰۔ دو تذکرے (جلد اول) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، سن ۲۵۱ ، ہشتہ چار ، ۱۹۵۹ء -
- ۵۱۔ دستور الفصاحت : حکیم احمد علی خاں ہکتا ، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، سن ۳۹ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۳۳ء -
- ۵۲۔ علم الکتاب : سن ۸۵ - ۵۳۔ ایضاً : سن ۸۵ و ۸۶ -
- ۵۴۔ لالہ دزد : سن ۷۷ ، مطبع شاہجہانی بھوپال ، ۵۱۳.۱۱ -
- ۵۵۔ علم الکتاب : سن ۸۹ -
- ۵۶۔ ۵۷۔ اردو دائرہ معارف اسلامیہ : جلد اول ، سن ۶۰۹ - ۶۱۰ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۳ء -

- ۵۸- خواجہ میر درد : ڈاکٹر وحید اختر ، ص ۸۳ و ۸۵ ، النہد لرقی اردو (پند) علی گڑھ ۱۹۷۱ع -
- ۵۹- برعظم پاک و ہند میں ملت اسلامیہ : ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی (ترجمہ) پائل احمد زبیری) - ص ۱۹۵ ، ۱۹۶ ، گجراتی یونیورسٹی ۱۹۶۷ع -
- ۶۰- دردِ دل : خواجہ میر درد ، ص ۱۳۹ -
- ۶۱- نالہ درد : ص ۹ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ع -
- ۶۲- نسخ محفل : ص ۲۸۳ - ۶۳- ایضاً : ص ۱۸۳ -
- ۶۳- آہ سرد : ص ۱۲۳ - ۶۵- ایضاً : ص ۱۲۳ -
- ۶۶- آہ سرد : ص ۸۸ - ۶۷- نالہ درد : ص ۳۶ -
- ۶۸- دردِ دل : ص ۲۰۸ -
- ۶۹- آہ سرد : خواجہ میر درد ، آہ ۸۱ ، ص ۸۵ -
- ۷۰- تنقید اور تجزیہ : ڈاکٹر جمیل چالبی ، مضمون ”آدھا شاعر“ ص ۱۶۲ تا ص ۱۹۰ ، مشتاق ٹیک ڈپو ، گجراتی ۱۹۶۷ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۲۵-۲۸ ”از اتفاقات روزگار صحیفہ“ واردات بحضور پر نور در سال وصال ... حضرت خواجہ میر نامیر ہدی المتخلص بہ عندلیب یک یزار و یک صد و پفتاد و دو سندہ بود ہم چنین از تقدیر الہی حسن اتفاق اختتام مسودات این ختم التصفیات اسال از جمال ابن عاصی تر معاصی نقیر خواجہ میر ہدی المتخلص بہ درد ... رو نمود - اما خلوصی حسن خانہ ، اختتام این شیخ محفل در ہمیں شہر صفر ۱۱۹۹ھ یک یزار و یک صد و نود و نہ ہجری مقدس ظاہراً توام با سکوت خانہ بالخیر سے التمام این درد دل درو مقدر است -“
- ص ۲۶ ”در وسط جوانی کسب علوم رسمہ از علائق و معقولات و اصول نمون و غیرہ عا بقدر ضرور نموده ام -“
- ص ۲۶ ”بلکہ چند از خدمت افادہ مرثیت مفتی دولت مرحوم منظور پر اکتساب قنون رسمہ بہت گہاشت -“
- ص ۲۶ ”پیش ازین بہ سہابی پیشگی بہ اعزاز و امتیاز ہر می برد -“

- ص ۷۲۶ "از چندے بہ اشارۃ والد بزرگوار دست ازان کار ہاڑ داشتہ بہ
سجادۃ طاعت بہ کمال فقر و قناعت می گزراہد۔"
- ص ۷۲۶ "ہنوز عالم جوانی باقی بود کہ دست ازیں عالم غنی و علم ثبات
گشتہ و در سند بست و نہ سالکی لباس درویشانہ پوشید۔"
- ص ۷۲۶ "جام من متجائب اللہ است و حق بر این امر ہمہ وقت گواہ کہ
خود بنود گویندگان می آیند . . . نہ آن کہ فقیر اینہا را می طلبد
و شنیدن سرود را چون دیگران عبادت می فہمد بلکہ ہاں معاملہ
نہ انکار می کنم و نہ این کار می کنم در پیش است و عتیدہ من
ہاں است کہ عتیدہ بزرگان من است۔ اما چون درین ابتلا حسب
مرضی الہی گرفتارم نچار خدا ہم یارمزد۔"
- ص ۷۲۶ "در علم موسیقی بدرجہ مہارت بود کہ سرآمد سرود سرایان میان
فیروز خان از جناب کرامت مآب ایشان نقش درست می نمود۔"
- ص ۷۲۸ "شاہ گلشن در علم موسیقی دخل تمام داشتند۔"
- ص ۷۲۸ "جولانے ست غریبے صاحب فہم و ذکا۔"
- ص ۷۳۱ "چونکہ این فقیر طبع موزونے ہم دارد و درد تخلص می کنند این
رباعی بطریق یادگار درین رسالہ تحریر نمود۔"
- ص ۷۳۱ "بیشتر ازین رسالہ یعنی اکثر وارد در حضور اقدس جناب امیر
المحمدین حضرت قبلہ گاہی داست برکاتہ در سند یک ہزار و یک صد
و ہفتاد و دو ہجری تحریر یافتہ بود۔"
- ص ۷۳۲ "اکثرے از عزیزان باعث شدہ کہ آہم تو فوائد و نکات این
مختصر در خلال مجالس پیش ما بیان می کنی بطریق شرح رنگار
. . . و موزونے کہ درین عبارت موجزت مفصل باظہار در آر
. . . و مفید خواص و عوام و انما . . . چندہ بموجب درخواست
ایشان رجوع بجناب ملہم معالی عم توانہ نمود . . . زیرا کہ تحریر
متن ہم بطریق ورود بودہ . . . و فقیر از طرف خود بتکلف چیزے
افزود نہ نمودہ۔"
- ص ۷۳۴ "چون کلمہ ہوائناصر در ابتدا بر سر مسودہ بر وارد ہرر گشتہ
بود و در رسالہ کتاب نیز ہاں قسم داشتہ شد قادر بر مقام اول

مشهود و مذکور همین اسم ماسی و نام نامی شود و چون بموجب حدیث شریف شروع بر امر تسمیه می باید اول بر وارد گاه جدا جدا وارد گردیده و بر یک مطلب علیحدہ دارد بسم الله تحریر نموده آمد :-

ص ۵۳۵ "قاری هم خوب می گوید . . . رباعی اکثر می گوید و خوب می گوید :-"

ص ۵۳۶ "آیات دیوانش قریب بقصد شعر از نظر گزیده همگی لب لباب و بهاسی انتخاب است :-"

ص ۵۳۶ "رساله در علم تصوف مسمی بوارادات بر سراینده چند تصنیف گرد گاه متعلق بدیدن است :-"

ص ۵۳۶ "دیوانش اگرچه مختصر است لیکن چون کلام حافظ سراپا انتخاب :-"

ص ۵۳۶ "دیوان ریخته اش اگرچه بزاویت متجاوز لیست لیکن همه یک دست و احتیاج به انتخاب نه دارد :-"

ص ۵۳۷ "گویند که دیوان او هم مثل دیگر خفیم بود ، روزی خود متوجه شده قریب یک هزار و پانصد شعر مع رباعیات انتخاب کرده باقی را پاره نمود به آب شست - حالا برچه رواج دارد بهان منتخب دیوان است :-"

ص ۵۳۸ "اے لرزله این کار دیگرانست کار مالاست - اگر اراده ما چنین می بود در وقت خود طریق خویش را مسمی باسم خود چون دیگران میکردیم - ما همه لرزانان در بحر عینیت گم ایم و غریق یک لازم - نام ما نام هست و نشان ما نشان هد - محبت ما محبت هدست و دعوت ما دعوت هد صل الله علیه و علی آله وسلم - این طریقه را طریقه هدیه باید گفت گاه بهان طریق هدست علیه السلام و ما از طرف خود چیزے بر آن افزودیم - سلوک ما سلوک لبرویست و طریق ما طریق هدی :-"

ص ۵۳۸ "علم آست گاه مصلح علم بود و دافع کسل ، نه آنگه بحث و جدل فزاید و در امور دینیه خلل نمود :-"

ص ۷۶۹ "اے صاحبان ادعائے ما ہمیں ست گمہ ہندہ پیران و مرشدان ما
 ہدیائے خالصی ہونہ اللہ - شما از غلطی خود و شراکت نفسانیت
 خواہی در طریقہ واحدہ ایشان تفرق احداث می کنید و اہل حق
 را گمہ باہم متفق اللہ جدا و مغائر از ہم دیگر می نمید و چون
 در شما این غلط تفرق فاسد بسبب امتداد زمانہ و تصور عقل پیدا
 شدہ بود حق تعالیٰ حضرت امیر المومنین را بر شما فرستاد تا ہا از
 دعوت بطرف بیان طریقہ واحدہ ہدیہ فرمایند و از کثرت بوحث
 جذب نمایند ۔"

ص ۷۷۱-۷۷۰ "وطن در سفر گمہ اشارت از مقام ووائے نفس و آفاق است و در
 سرگمہ حیر من اللہ فی اللہ رو می نمایند - اصطلاح جدیدہ مختص ہاین
 فقیر و مملوک طریقہ ہدیہ است ۔"

ص ۷۷۳ "قال من موافق حال من است و حال من مطابق قال من
 است - ہاں در دل دارم گمہ بر زبان می آرم ۔"

ص ۷۷۶ "عشق مجازی گمہ بہ عشق حلیفی فائز می گرداند سرید را عشق
 پیر است ۔"



قائم ، میر سوز ، میر اثر

قائم چاند پوری اس دور کے ایک ممتاز شاعر ہیں۔ تاریخ ادب میں ان کا البیہ یہ ہے کہ وہ ایک ایسے دور میں پیدا ہوئے جس پر میر و سودا چھا جاتے ہیں اور جن کے سامنے ان سے کم درجے کے کسی شاعر کا چراغ نہ جل سکا۔ خواجہ میر درد اگر فقر و تصوف کو شاعری کا موضوع بنا کر اپنی انفرادیت قائم نہ کرتے تو، اپنی اصلی تخلیقی صلاحیتوں کے باوجود، ان کی حیثیت بھی قائم کی سی ہو کر رہ جاتی۔ قائم سودا کی طرح کے شاعر ہیں لیکن سودا نہیں ہیں۔ قائم میر کی طرح کے شاعر ہیں لیکن میر نہیں ہیں۔ ان کی شاعری میں سودا و میر کے رنگ رکھل کر اور کٹھل کر نکھرے ضرور ہیں لیکن ان رنگوں کے سارے امکانات کا بھرپور اظہار قائم کے ہاں نہیں بلکہ خود سودا و میر کے ہاں ہوا ہے۔ اسی لیے جب میر و سودا کے ساتھ ہم قائم کا کلام پڑھتے ہیں تو میر و سودا ہمیں اپنی طرف کھینچ لیتے ہیں اور قائم کھڑے رہ جاتے ہیں۔ اگر ’ورن عمل کی تحریک‘ کے زیر اثر ابھرنے والے شعرا کی فہرست سے میر و سودا کو الگ کر دیا جائے تو ’دیوان زادہ‘ والے حاتم کے باوجود، قائم اس دور کے سب سے بڑے شاعر نظر آتے ہیں۔ لیکن تاریخ کا مطالعہ چونکہ کسی کو اس کے دور سے خارج کر کے نہیں کیا جاسکتا اس لیے قائم کو ہم اس دور کے ہی منظر میں میر و سودا کے ساتھ ہی دیکھیں گے۔

قائم چاند پوری (م ۱۲۰۸ھ/۱۸۹۳ء - ۱۳۷۳ء) نے خود اپنا نام جد قیام الدین لکھا ہے^۱ اور اس شہادت کی روشنی میں ہر اس تذکرہ نگار کی رائے، جس نے ان کا نام جد قائم لکھا ہے، نہ صرف نا درست ہے بلکہ اس پر بحث کرنا یا بعد کی باتوں پر بحث کے الزام خاندان کی رائے کو بطور سند پیش کرنا، محض غلطی ہے۔ قائم نسبہ چاند پور (ضلع جتور) کے رہنے والے تھے۔^۲ بچپن میں اپنے بڑے بھائی کے پاس (جن کا تخلص منعم تھا) دہلی آ گئے۔ بچوں ’’خرد سالی‘‘ میں

قائم نے اپنے گھر پر ناجی کو دو بین ہار دیکھا تھا۔^۳ قائم نے خود بھی لکھا ہے کہ: "آغازِ شعور ہے اب تک بادشاہی ملازمت کر کے دار السلطنت دہلی میں گزارا اور مقتضائے طبیعت کے باعث سارا وقت عالی مقدرت شعرا کی صحبت میں بسر کیا۔"^۵ اس سے اس بات کا بھی پتا چلا کہ دہلی ہی میں ان کی تعلیم و تربیت ہوئی اور یہی ان کا فوق شاعری پروان چڑھا۔ میر نے اپنے تذکرہ "لذات الشعراء" (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) میں انھیں "چوائے است خیر و طیرہ، حسن پرست، نوکرِ پیشہ"^۶ لکھا ہے۔ "لذات الشعراء" لکھنے وقت خود میر کی عمر تیس سال بھی اور کم و بیش یہی عمر اس وقت قائم کی ہوگی۔ قائم بادشاہ کی سرکار میں نوپ خانے میں ملازم تھے۔^۷ اس زمانے میں میر موزایی جہی ملازم تھے اور اسی لیے میر سوز و قائم میں قرب بھی۔^۸ ۱۱۶۶ھ/۱۷۵۳ء میں صفدر جنگ کی بناوت اور خانہ جنگی کا سلسلہ شروع ہوا اور ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء میں عاز الملک نے، مرہٹوں کی مدد سے، وزارت پر قبضہ کر کے احمد شاہ کو تخت سے اتار کر اٹھا کر دیا^۹ اور عزیز الدین کو عالمگیر ثانی کے لقب سے تختِ سلطنت پر فائز کر دیا۔ اسی زمانے میں قائم کی ملازمت بھی ختم ہو گئی۔ یہ وہ دور تھا کہ سلطنت کا سہارا تیزی سے پکھیر رہا تھا اور اہل ہند ترکِ وطن کر کے قبیلوں کی طرح پکھیر رہے تھے۔ ملازمت سے الگ ہو کر قائم نے اس فرصت کو غنیمت جانا اور اپنا تذکرہ، جسے انھوں نے "جریہ احوال سخنورانِ مقدم و حال"^{۱۰} لکھا ہے اور جس کا معروف فارسی نام "غزنیہ لکات"^{۱۱} (۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ء) ہے، لکھنے کا ارادہ کیا۔ چونکہ "غزنیہ لکات"^{۱۲} ۱۱۶۸ھ میں مکمل ہوا اسی لیے ترکِ ملازمت کا واقعہ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء میں پیش آنا چاہیے۔ لیکن اس زمانے میں بھی وہ دہلی ہی میں رہے۔ نواب نعمت اللہ خان دہلوی کے بیٹے کی شادی کا قطعہ تاریخ، جس سے ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ء برآمد ہوتے ہیں، ان کے کباب میں موجود ہے۔ ایک قطعہ احمد شاہ ابدالی کے تہلی سے چلے جانے پر بھی لکھا ہے جس سے ۱۱۶۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔ لیکن تاریخ کی رو سے ابدالی جہادی الثانی ۱۱۷۰ھ/جون ۱۷۵۷ء کو دہلی سے رخصت ہوا۔ اس کے معنی یہ ہوتے کہ ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ء تک قائم دہلی میں تھے۔ اس کے بعد وہ اپنے وطن چاند نور چلے گئے۔ جہاں آکر بھی وہ جین سے لہہ ایشہ سکے۔ یہ زمانہ قائم کی معاشی پریشانیوں کا زمانہ تھا۔ تلاشِ معاش میں وہ بسولی، آلہ، سرودھ، تنہوں اور مراد آباد گئے جس کا تا ان کے کلام سے چلتا ہے۔ اس غریبی میں انھیں ایک چھوٹی سی اسی کا ٹانسی بھی مقرر کیا

گیا لیکن وہاں کے قاضی نے اپنے عہدے سے ہٹنے سے انکار کر دیا۔ قائم نے ایک قطعے^{۱۴} میں اس واقعے کو موضوعِ سخن بنا کر نواب کی توجہ مبذول کرائی : ایک تو عالمِ افلاس ، دوم غربتِ شہر تیسرے قاضی سے جھگڑا کہ یہ ہے سخت عذاب کیا قضا چھوٹی سی اک بستی کی جس پر کہ کوئی انگ رقبے کا سچہ کر نہیں سکتا پیشاب وہ تو چاہے ہے نہ دون ، میں بھی گھنہا ہوں کہ لوں ایک مردار یہ جو ب لڑتے ہیں باہم دو کلاب جب یہ دکھ آن کے کرتا ہوں میں خدمت میں بیان آپ کہتے ہیں تعینات ہے لہذا عراب

ایک شخص بھی قاضی کی ہجو میں "کلیاتِ قائم" میں ملتا ہے جس کا ٹیپ کا مصرع "جس دور میں تو قاضی ہو اس دور پہ لعنت" ہے اور تین ہجوید رباعیاں بھی کلیات میں ملتی ہیں۔ قدرت اللہ قاسم^{۱۵} نے "شاہد" کے لفظ کے ساتھ اس قاضی کا نام قاضی عبدالفتاح منبہلی بتایا ہے۔ بحوالہ ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ع میں یا اس کے بعد ترکہ دہلی گزرے وہ پریشانی روزگار رہے اور ۱۱۸۳ھ/۱۷۷۰ع میں نواب محمد یار خان امیر نے ، دودا و سوز کے انکار کرنے پر ، قائم کو ٹالٹا آنے کی دعوت دی اور سو روپے ماہوار تنخواہ پر صیفہ شاعری میں ملازم رکھ لیا۔^{۱۶} ٹالٹا آنے سے پہلے قائم بدول میں تھے۔ اس وقت لدوی لاہوری ، میر محمد نعیم نعیم ، پروانہ علی شاہ پروانہ مراد آبادی ، مہات عشرت ہڈال ، حکیم کبیر منبہلی بھی وہاں موجود تھے۔^{۱۷} مصحفی بھی ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ع - ۱۷۷۱ع میں قائم کی سفارش پر ٹالٹا آکر ملازم ہو گئے تھے^{۱۸} لیکن یہ محفل بھی اس وقت برہم ہو گئی جب مرہٹوں نے شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر شاہجہان خان پر حملہ کیا اور معرکہ "سکر تال" (۲۴ فروری ۱۷۷۲ع) میں اُسے شکست دے کر روہیل گھٹ کی اینٹ سے اینٹ بیا دی۔ قائم نے اپنے شہر آئوب میں اسی تباہی کو موضوعِ سخن بنا کر شاہ عالم ثانی کو "شیطان کا ظل" ، "بھڑوسے خبیث غر" اور "شاہ حیات پناہ" جیسے الفاظ سے مخاطب کیا ہے۔ جب ٹالٹا میں حالات منبہلی تو قائم پھر واپس آ گئے اور معرکہ "میران کٹڑہ" (۱۱۸۸ھ/۱۷۷۴ع) تک چہی رہے۔ اس معرکہ میں حافظ رحمت خان شہید ہو گئے۔ قائم کے مہلوج نواب محمد یار خان گرفتار ہوئے اور جب رہا ہوئے تو رام پور آکر دو ماہ کے اندر اندر وفات پا گئے۔ اب قائم پھر سب یار و مددگار تھے۔ ۱۱۹۰ھ/۱۷۷۶ع - ۱۷۷۶ع ۔

کے لگ بھگ وہ لکھنؤ آئے ۱۷ اور یہیں شاہ کمال ، صاحبِ جمیع الانتخاب ، ان کے شاگرد ہوئے اور دو تین سال لکھنؤ میں رہ کر نواب احمد یار خان کے بلائے پر قائم رام پور چلے گئے ۔ قائم آصف الدولہ کے زمانے میں اس وقت پھر لکھنؤ آئے جب شہزادہ سلیمان شکوہ دہلی سے فرار ہو کر لکھنؤ آ گئے تھے ۔ جہاں قائم نے سلیمان شکوہ کی خدمت میں ایک قصیدہ پیش کیا جو کلیاتِ قائم میں موجود ہے ۔ ملاحظہ ۱۸ نے لکھا ہے کہ لکھنؤ کے دورانِ قیام میں قائم نے اپنے قدیم دیہات ، ملک اور یومیہ واگراشت کرائے کی کوشش کی اور آصف الدولہ کے دیوانِ راجہ لکھتے آئے پھاندر سے جاند پور کے عامل کے نام شدہ جات و پوراہہ جات حاصل کرنے میں کامیاب بھی ہو گئے ۔ اس کے بعد جاند پور ہوئے ہوئے وہ رامپور چلے گئے اور یہیں ۱۲۰۸/۹۸-۱۷۹۳ع میں وفات پائی اور نواب بد بار خاں کے مقبرے میں دفن ہوئے ۔ ۱۹ جرات نے بھی یہی مستزاد ہے جس سال وفات نکالا ہے ۔ ۲۰

قائم سودا کے شاگرد تھے لیکن سودا کے شاگرد ہونے سے پہلے وہ خواجہ میر درد کے شاگرد ہوئے جس کی تصدیق میر کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ ”ملت تک میان خواجہ میر صاحب کے گروہ میں داخل رہا۔“ ۲۱ دوسرے تذکروں مثلاً گلشنِ سخن ، تذکرہ شورش ، تذکرہ مسرت الزا ، تذکرہ میر حسن سے بھی اس بات کی توثیق ہوتی ہے ۔ عشقِ عظیم آبادی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”مشقِ شاعری کے آغاز میں اپنے اشعار خواجہ میر درد کے سامنے پیش کیے۔“ ۲۲ لیکن ۱۶۵۲/۱۷۵۲ع میں جب بدلتی میر نے اپنا تذکرہ لکھا ، اس وقت وہ سودا کے شاگرد تھے ۔ میر کے الفاظ یہ ہیں ”اب مرزا رفیع کے ساتھ شامل ہیں۔“ ۲۳ اس زمانے میں جب قائم درد کے شاگرد تھے ، ان کی محسی بات پر ہدایت اللہ خاں ہدایت سے ان کو ہو گئی ۔ قائم نے ایک پنجویہ قطعہ ۲۴ کہا جس میں حضرت درد کو استادِ زمان کہہ کر خطاب کیا اور ان سے ہدایت کو سیدھا کرنے کی اجازت طلب کی :

حضرتِ درد کی خدمت میں جب آ قائم نے
عرض کی یہ کہ اے استادِ زمان سچے ہو
اس ہووے نو ہدایت کو کروں میں سیدھا
وہاں سے ارشاد ہوا یہ کہ میاں سچے ہو
راست ہونے میں کسرت بھی کہو کجِ مذمت
نہ ہوتے ہیں گھیب شاعرِ گلاب سنے ہو

شاہ ہدایت نے بھی اس کا جواب دیا اور کہا :

چشم انصاف سے دیکھو تو مایہ قائم ہم
چاہیے یوں کہ ہدایت کو اب استاد کرو
اور جو گجھ شاعری کا دل میں تھارے ہو گھنٹہ
کہہ چکے ہم تو غزل ، ہلزے ہم استاد کرو

قدرت اللہ قاسم ، شاہ ہدایت کے شاگرد تھے ۔ اپنے تذکرے ۲۵ میں لہ صرف یہ
لکھا کہ قائم کے قطعی کا آخری شعر بد ظاہر غنی کے اس فارسی شعر کا سرفہ ہے :

کج را بتکلف ثواب راست مسود

کے ٹیر ثواب ساختن از شاخ کلبا

بلکہ یہ بھی لکھا کہ ”فطری خیالت کی وجہ سے ان (سودا) کی شاگردی سے بھی
چلوٹھ کر لی۔“ سودا نے قائم کا مزاج درست کرنے کے لیے ایک مثنوی لکھی
جو آج بھی ”مثنوی در ہجو نو“ کے نام سے کلیات سودا میں موجود ہے ۔
سودا کی اس مثنوی کو بڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے اپنی ”ہجری غزل“
میں سودا کو بکری اور خود کو شیر کہا تھا ۔ سودا نے ہجو سے قائم کی مالش
کی اور شعر میں پوچھا :

کون اس میدان میں بکری ، کون سیر

بولیے جلدی سے اب کیجے نہ دیر

جب بات بڑھ گئی تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ثواب نعمت اللہ خان کے بیچ میں
بڑنے سے صلح صفائی ہو گئی اور سودا نے قائم کا نام نکال کر ایک فرضی نام
نوق ڈال دیا ۔ ڈاکٹر اقتدا حسن نے لکھا ہے کہ کلیات سودا کے غلطوطہ برٹش
میوزیم میں یہ ہجو موجود ہے جس میں کہیں نوق کے بجائے قائم درج ہے اور کہیں
مثن میں نوق اور حاشیے پر قائم ۲۶ درج ہے ۔ قائم نے ایک قصیدہ بھی سودا کی مدح
میں کہا جس میں سودا کو ”الصبح الفصح“ ، ہجبر الہر سخن“ اور ”مثن پناہ“
کے الفاظ سے مخاطب کیا اور دل کھول کر مدح کی ۔ فرد قلیز گوشہ نشین اور
سرکار دربار سے بے تعلق تھے ۔ سودا دنیا دار آدمی تھے ۔ بار ہاش ، مجلس ، اسرا و
نوابین کی صحبت کے دلدادہ ۔ سودا کی شاگردی نے قائم کی دو ضرورتیں پوری
گیں ۔ ایک شعر و سخن کی اور دوسری دربار و نوابین سے قربت کی ۔ قائم بھی
سودا کا ”نسا“ مزاج رکھتے تھے اور شعر کو معاشرتی رائے اور معاش کا وسیلہ
بنانا چاہتے تھے ۔ اسی لیے یہ استادی شاگردی آخر وقت تک قائم رہی اور قائم
بار بار سودا کی استادی کا اعتراف کرتے رہے :

قائم تو جی لگا کے نہ گم ہو یہ رخنہ ہونا پڑے گا حضرت اسد کی طرف
 قائم یہ بغیر صحبت سودا ہے ورنہ میں طرحی غزل سے میر کے آنا تھا ہر گز میں
 سودا کی وفات پر قائم نے قطعہ تاریخ وفات بھی کہا جس سے ان کے گہرے
 رنج و غم کا پتا چلتا ہے ۔ سودا اور قائم کے اس طویل رشتے کا پتا اس بات سے
 بھی چلتا ہے کہ قائم کا بہت سا کلام وفات کے وقت سودا کے پاس موجود تھا
 جو وفات سودا کے بعد ، غلطی سے ، کلیات سودا میں شامل ہو گیا اور جو
 کلیات سودا کے اس نسخے میں شامل نہیں ہے جو خود سودا کی لکرائی و زندگی میں
 رچا جو سن کے لیے تیار کرایا گیا تھا ؛ مثلاً قائم کی یہ منظومات ، حکایات اور
 اشعار غلطی سے سودا کے کلام میں شامل ہیں :

۱۔ حکایت : سب کے زبانی کا تاریخ دان

یہ لکھا ہے احوال و واقعات

(کلیات قائم ، جلد دوم : ص ۱۳۸ - ۱۴۰)

۲۔ حکایت : سنا ہے کہ یک مرد آزادہ طور

جز اپنے نہ رکھتا تھا اسباب اور

(ایضاً : ص ۱۴۰ - ۱۴۱)

۳۔ حکایت : سنا جانے ہے اک مہوش کا خیال

کہ رکھتا تھا ساریت کیمیا کا خیال

(ایضاً : ص ۱۴۲ - ۱۴۳)

ف۔ شیخ چاند نے اپنی تصنیف "سودا" میں ، تا ۷۲ حکایات اور منظموں کی
 نشاندہی کی ہے اور لکھا ہے کہ "یہ اشعار حقیقتاً سودا کے نہیں ہیں ۔"
 (ص ۱۰۸ - ۱۱۱) ، مطبوعہ المین ترقی اردو اورنگ آباد (۱۹۳۶ع) ۔
 ڈاکٹر خلیق انجم نے بھی انہی سات چیزوں کی نشاندہی کی ہے ۔ (مرزا
 رفیع سودا ، ص ۵۰۳ - ۵۰۴ ، مطبوعہ المین ترقی اردو (ہند) علی گڑھ
 ۱۹۶۶ع) ۔ ڈاکٹر افتاد حسرت مرتب کلیات قائم (مقدمہ ص ۱۸ - ۲۲ ،
 مطبوعہ مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۵ع) نے کلیات سودا کے آٹھ قلمی
 نسخوں کا جائزہ لے کر قائم کے اس کلام کی نشاندہی کی ہے جو سودا کے
 کلام میں غلطی سے شامل ہو گیا ہے ۔ ان کی تحقیق سے نہ صرف ، تا ۷ کی
 تصدیق ہوتی ہے بلکہ ۸ - ۱۰ کا انہوں نے مزید اضافہ کیا ہے ۔
 مطالعہ قائم کے لیے ہم نے ڈاکٹر افتاد حسرت کا مرتبہ کلیات استعمال کیا ہے ۔
 - (ج - ج)

۴۔ مثنوی در ہجو طفل ہنگ باز :

ایک لونڈا ہنگ کا ہے گھلاڑ
ڈور میں اس کی . . . بس ہزار

(ایضاً : ص ۱۵۸ - ۱۶۳)

۵۔ مثنوی در ہجو علت حرما :

مردی اب کے برس ہے اتنی شدید
صبح لکھے ہے کالیشا خورشید

(ایضاً : ص ۱۸۳ - ۱۹۰)

۶۔ مثنوی رمز الصلوٰۃ کی ایک حکایت :

سنا ہے کہ اک مرد اہل طہرین
نہایت ہی واقع ہوا تھا خلق

(ایضاً : ص ۲۳۱ - ۲۳۲)

۷۔ مثنوی عشق درویش :

اللہ شعلہ زن کمر آفر دل
تپ دل دے بہ قدر خواہش دل

(ایضاً : ص ۲۹۵ - ۲۹۶)

ان کے علاوہ یہ چیزیں بھی کلمات سودا میں شامل ہوتی رہی ہیں :

۸۔ غضب پر غزل امیر خسرو :

شیخ تو نایود ہوئے یا ترا ہندار نیست
بت گدہ ویران ہو یا ہوں برہمن یک ہار نیست

(ایضاً : ص ۵۱ - ۵۳)

۹۔ ایک غزل جس کا مطلع یہ ہے (۹ شعر) :

نقل آئید گیون گم ہارا ہو آہ سبز
اس باغ میں کبھو نہ ہوا برگ کاہ سبز

(کلیاتِ قائم ، جلد اول : ص ۸۲ - ۸۳)

۱۰۔ ایک شعر :

ٹوٹا جو کعبہ کون سی یہ جائے غم ہے شیخ

کعبہ قصر دل نہیں کہ بنا یا نہ جائے گا (ایضاً : ص ۹)

سودا کی طرح قائم بھی جلد ابھڑ گئے والا تیز مزاج رکھتے تھے ۔ سودا عام

طور پر ہجو میں پہل نہیں کرتے تھے ۔ لدوی لاہوری ، لدوت کاشمیری ، میر

شاحک ، فاضل مکین ، بدلتی مرثیہ کو وغیرہ کی جو ہجویات سودا نے لکھی ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب جوانی ہجویہ ہیں ۔ خود قائم کے بارے میں سودا کی ہجو بھی جوانی ہجو ہے ۔ لیکن قائم کے لیے کسی بات پر غصہ آچانا ہجو کے لیے کافی جواز تھا ۔ ہجویات میں قائم جلد گلی پر اتر آئے تھے ۔ تاضی کی جو ہجویات کلیات قائم میں موجود ہیں ان میں غصے کے ساتھ بعض الفاظ کے استعمال سے قائم کے مزاج کی تیزی اور شدت کا تا چلتا ہے ۔ جب ناراض ہوئے تو بدلتی میر کو ایک رباعی میں ”میر خمیر“ لکھ دیا اور ان کے ”سید“ ہونے کے پیلے ”لابانی“ ہونے کی طرف اشارہ کیا ۔ قائم کے مزاج میں اس دور کے لوجواتوں کی طرح دو دھارے ساتھ ساتھ بہتے نظر آتے ہیں ۔ ایک حسن برسی اور دوسرا تصوف کی طرف میلان ۔ میر نے ان کی حسن پرستی ۲۷ کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ درد سے ان کی شدت اور مشورۃ سخن تصوف کی طرف میلان کا پتا دیتا ہے ۔ قائم کی طویل مثنوی ”رمز الصلوٰۃ“ بھی خواجہ میر درد کے رسالے ”اسرار الصلوٰۃ“ سے غائر ہو کر لکھی گئی ہے ۔ جب جوانی گزر گئی اور زمانے کا سرد گرم چمک لیا تو بالآخر قائم نے درویشی اختیار کر لی ۔ مسیحی نے ۱۸۸۵ء/۱۲۰۲ھ کے لک بھگ انہیں لباس درویشی میں دیکھا تھا ۲۸ بھگتا ۲۹ اور شاہ گال ۳۰ نے بھی یہی لکھا ہے ۔ قدرت اللہ شوق نے انہیں ”ہمایہ آدم ہامزہ ، اہل درد ، متواضع ، خلیق ، سہج صورت ، پاکیزہ سیرت“ ۳۱ کے الفاظ سے یاد کیا ہے ۔ قائم کو بھی سودا کی طرح امراء کی صحبت اور ان کا توسل پسند تھا ۔ ایک طرف یہ معاشی ضرورت تھی اور دوسری طرف معاشرے میں عزت و احترام کا سبب تھا ۔ قصیدہ گوئی میر کی بھوری تھی ۔ یہ سودا کا فطری میلان تھا ۔ یہی میلان قائم کے مزاج میں بھی نظر آتا ہے ۔ قائم فارسی نثری پر بھی قدرت رکھتے تھے اور فنونِ سخنوری میں باکمال تھے ۔ ۳۲ قائم نے میر و سودا کی طرح کم و بیش ہر صنفِ سخن میں طبع آزمائی کی اور میر کی طرح ایک تذکرہ بھی لکھا لیکن ان سب باتوں کے باوجود وہ اس دور کے بھارے شاعر ضرور ہیں لیکن سودا ، میر اور درد کی طرح منفرد شاعر نہیں ہیں ۔

قائم چاند پوری کی تصانیف دو ہیں ۔ ایک ”کلیاتِ قائم“ ۳۳ اور دوسری ”مختصر نکات“ ۔ کلیاتِ قائم ان کی ساری شاعری پر مشتمل ہے جس میں ۷۷ غزلیات ، ۹۹ اُردو رباعیات ، ۲ مستزاد رباعیات ، ۳ قطعات ، ۳ مثنویات ، ۲ قصیدات ، ۲ ترجیع بند ، ۱۳ قصائد ، ۱۱ حکایات ، ۱۱ مختصر مثنویات ، ۳ طویل مثنویات ، ۳ سلام ، ۳ مرثیے کے علاوہ فارسی کی ۲ غزلیات ،

م رابعہات ، م قطعات اور ایک سلاہ بھی شامل ہیں ۔ قائم کے کلام کا تجزیہ اور شاعری کا مطالعہ آگے آئے گا ۔

”غزن نکات“ ۳۳۱ شہابی ہند کے تین ابتدائی تذکروں میں سے ایک ہے ۔ میر کا تذکرہ نکات الشعرا ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں ، گردیزی کا تذکرہ رشتہ گوہار ۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ع میں اور قائم کا تذکرہ غزن نکات ۱۱۶۸ھ/۱۷۵۴ - ۱۷۵۵ع میں مکمل ہوا ۔ خواجہ اکرم نے قطعاً تاریخ لکھا جس کے الفاظ غزن نکات ۱۱۶۸ھ برآمد ہوئے ہیں :

قائم رکھے ہمیشہ خدا قیرے نسلم گو
گورے سے ذکر غیر کے ہے موجب نجات
تاریخ اس کتاب کی میں نے کی جب تلاش
پیر خود نے مجھ سے کہا ”غزن نکات“ ۳۵

لیکن اندرونِ شواہ سے معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے یہ تذکرہ بعض کی صورت میں ، بہت پہلے مرتب کرنا شروع کر دیا تھا ۔ غزن نکات کے دیباچے میں ، جیسا کہ ”ذوق ذیل ابن بیاض“ کے الفاظ سے ظاہر ہے ، اسے بیاض ہی کہا ہے ۔ قائم نے شرف الدین مضمون (م ۱۱۳۷ھ/۱۷۲۴ع) سے دو تین مرتبہ اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ ان کی وفات کو دس سال ہو گئے ہیں ۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ مضمون کے حالات قائم نے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع میں لکھے ۔ اسی طرح شاہ ولی اللہ اشتیاق (م ۱۱۵۰ھ/۱۷۳۷ع) کے ذیل میں لکھا ہے کہ ان کی وفات کو سات سال ہو گئے ہیں ۔ گویا ان کے حالات بھی قائم نے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع میں لکھے ۔ اس سے یہ بات سامنے آئی کہ قائم نے یہ تذکرہ بصورتِ ریاض ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع کے لگ بھگ لکھنا شروع کیا اور ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ع میں جب وہ ملاز سہرکار سے الگ ہوئے اور انیس فرحت ملی تو اس کام کو ۱۱۶۸ھ/۱۷۵۵ - ۱۷۵۶ع میں مکمل کیا لیکن اس کے بعد بھی اس میں اضافے کرتے رہے ۔ میر درد کے ذیل میں قائم نے ان کی ایک تصنیف ”واردات“ کا ذکر کیا ہے ۔ واردات ۱۱۷۲ھ/۱۷۵۸ - ۱۷۵۹ع میں لکھی گئی ۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ میر درد کے حالات ۱۱۷۲ھ میں لکھے یا درد کے حالات میں واردات کا اضافہ اس سال کیا ۔ امتیاز علی خاں عربی نے ایسے مزید ثبوت چم جھانے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ قائم اس تذکرے میں ۱۱۷۶ھ/۱۷۶۳ - ۱۷۶۴ع تک اضافے کرتے رہے ۔ عربی صاحب کا خیال ہے کہ ”کتاب کا دیباچہ ، جز نام کے ، آغاز تصنیفِ ریاض کے وقت کا ہے اور خانہ ، جس میں

مصنف نے انقلابِ سلطنت کا ذکر کیا ہے ۱۱۶۸ھ = ۱۷۵۵ء کا لکھا ہوا معلوم ہوتا ہے ۳۶۶ اس اعتبار سے ، جہاں تک سالِ آغاز کا تعلق ہے ، یہ وہ تذکرہ ہے جو میر کے تذکرے سے پہلے لکھا جانا شروع ہوا اور قائم کا یہ دعویٰ کہ ”اس وقت تک شعرانے رخنہ کے ذکر و بیان میں کوئی کتاب تصنف نہیں ہوئی اور ابھی تک کسی شخص نے اس فن کے مخدوڑوں کے حالات میں ایک سطر بھی نہیں لکھی“ ۳۷۷ اس آغازِ اولت کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔

قائم نے اپنے تذکرے کی تالیف میں کئی ماخذ سے استفادہ کیا ہے ۔ ان میں سے ایک ماخذ ”بیاضِ طالب“ ہے ۔ قائم نے دکنی شاعر محقق کا ایک شعر اسی بیاض کے حوالے سے اپنے تذکرے میں درج کیا ہے ۳۸۰ ”بیاضِ طالب“ پر ہم سودا کے ذیل میں پہلے اٹھارہ خیال کر چکے ہیں ۔ دوسرا ماخذ ”بیاضِ عزلت“ ہے جس کا ذکر بھید کے ذیل میں ان الفاظ میں آیا ہے کہ ”یہ دو شعر میر عبدالولی کی بیاض میں ان کے نام سے لکھے ہوئے مجھے ملے“ ۳۹۴ اس بیاض کا ذکر بھی ہم عزلت کے ذیل میں کر چکے ہیں ۔ قائم نے ان دونوں بیاضوں سے دکن و گجرات کے شعرا کے سلسلے میں استفادہ کیا ۔ تیسرا ماخذ خانِ آرزو کا تذکرہ ”مجمع الثقات“ ہے جس کا حوالہ قائم نے شرف الدین علی بیام کے ذیل میں ان الفاظ میں دیا ہے کہ ”اس کے حالات من و عن خانِ آرزو کے تذکرے میں داخل ہیں“ ۴۰۴ ان کے علاوہ قائم نے اس دور کے ان تمام اہلِ ذوق سے استفادہ کیا جن کے پاس کسی شاعر کے حالات اور انتخابِ کلام موجود تھے ۔ چاہ یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ آخر کیا وجہ ہے کہ نکات الشعرا ، تذکرہ رخنہ گویان اور غزونِ نکات میں بہت سے شعرا کے حالات و انتخابِ کلام میں یکسانیت ہے ۔ اس کا جواب یہ دیا جاتا ہے کہ ان تذکرہ نویسوں نے ایک دوسرے کے تذکروں سے استفادہ کیا لیکن اخلاقِ جرأت ۱ کی گمنی کی وجہ سے اس کا اعتراف نہیں کیا ۔ لیکن دراصل اس کی وجہ یہ ہے کہ ان تذکرہ نگاروں نے جن اہلِ ذوق حضرات سے مختلف شعرا کے حالات اور کلام جمع کیا وہ ایک تھے اور انہوں نے اپنی پادشاہتوں اور بیاضوں سے ایک سا کلام اور ایک سے حالات ان کو الگ الگ دیے ۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ جیسے ”بیاضِ عزلت“ سے میر اور قائم دونوں نے استفادہ کر کے میر میران بھید اور میر عبدالقہر مجرد کے ایک سے اشعار اپنے اپنے تذکروں میں دیے اسی طرح میر عتشم علی خان حشمت کا کلام جس ماخذ سے لیا وہ بھی ایک تھا ۔ یہی صورتِ بیدار ، تمکین ، آفتاب رائے رسوا اور میر گھامی وغیرہ کے ترجموں میں نظر آتی ہے ۔ یکساں

انتخاب کے پیش نظر یہ ہرگز نہیں کہا جا سکتا کہ میر ، گردیزی اور قائم نے ایک دوسرے کے تذکروں سے استفادہ کیا بلکہ صرف یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان سب تذکرہ نگاروں کا بنیادی ماخذ ایک تھا۔ قائم نے جب اپنا تذکرہ لکھنے کا ارادہ کیا تو عاقل نے ، جو پنجاب کے رہنے والے اور مرزا رفیع سودا کے دوست تھے ، بڑی محنت سے ان کے لیے شاعروں کا کلام جمع کیا۔ قائم نے خود اعتراف کیا ہے کہ اگر عاقل اس طور پر میری مدد نہ کرتے تو شاید یہ تذکرہ مراب کرنا ممکن نہ ہوتا۔ ۳۲ عاقل نے تذکرہ قائم کے لیے کلام الہی ذرائع سے جمع کیا ہوگا جن کے پاس یہ موجود ہوگا اور الہی ذرائع سے میر اور گردیزی نے بھی جمع کیا ہوگا۔ اس صورت میں حالات و انتخاب کلام کی یکسانیت ایک نظری امر ہے۔ یہی وجہ ان مماثلتوں کی ہو سکتی ہے جو ہمیں میر و قائم کے تذکروں میں نظر آتی ہیں۔ ان کا نامعلوم ماخذ بھی ایک ہوگا۔

”مخزن نکات“ اس دور کا ایک اہم تذکرہ ہے۔ امیر لکرنے اسے ہندوستانی ادب کی ابتدائی تاریخ کی سب سے زیادہ قیمتی تصنیف سمجھا ہے۔ ۳۳ اس تذکرے میں ذہانت کی وہ تیزی تو نہیں ہے جو ہمیں میر کے تذکرے ”نکات الشعرا“ میں نظر آتی ہے لیکن یہاں ہمیں زیادہ غیر جاہلاداری نظر آتی ہے۔ قائم نے ، میر کی طرح ، اپنے گروہ کے شعرا کی نہ بے جا طرف داری کی اور نہ مخالفین کی ہتھی کی اچھاں بلکہ سب کے بارے میں متوازن رائے دی ہے۔ میر نے اس اعتراف کے باوجود کہ ”اگرچہ ریختہ کا آغاز دکن میں ہوا لیکن وہاں ایک بھی شاعر مربوط پیدا نہ ہوا“ ۳۴ شعرائے دکن کو ”بے رتبہ“ لکھا ہے لیکن قائم نے ان کی شاعری کے لامتناہی الفاظ کو زبان دکن کے موافق کہہ کر درست بتایا ہے اور ان کے بارے میں یہ متوازن اور صحیح رائے دی ہے :

”اسلوب سخن کے جاننے والوں سے پوشیدہ نہیں کہ عبداللہ طیب شاہ کے عہد سے لے کر چادر شاہ کے عہد تک جن لوگوں نے ریختہ کے اشعار کہے ہیں ان کے کلام کی بندش بہت مربوط و معقول ہے حالانکہ اکثر لوگوں نے غیر مالوس الفاظ بھی استعمال کیے ہیں لیکن چونکہ (یہ الفاظ) زبان دکن کے مطابق صحیح اور درست ہیں ، ہر شخص کے دل میں اتر جاتے ہیں۔“ ۳۵

دکنی شعرا کو یہ صحیح مقام ، قائم سے پہلے اور قائم کے بعد بھی ، شمال ہند کے کسی تذکرہ نویس نے نہیں دیا۔

قائم نے ”مخزن نکات“ میں شعرا کو تین طبقوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے

طبعی میں ان شعرا کو رکھا ہے جو قدیم ہیں اور انہیں "شعرائے متقدمین" کہا ہے۔ دوسرے طبقے کے شعرا کو "مختارین متوسطین" کا نام دیا ہے جس میں شہال ہند کے ابتدائی دور کے ان شعرا کا ذکر کیا ہے جو عہد ہد شاہی سے تعلق رکھتے ہیں اور جن میں زیادہ تر ایہام گو ہیں۔ یہ سب شعرا قائم سے پہلے کی نسل سے تعلق رکھتے ہیں۔ تیسرے طبقے کو "شعرائے متاخرین" کا نام دیا ہے اور اس میں اپنے چھوٹے بڑے معاصر شعرا کا ذکر کیا ہے۔ "غزن لکات" اردو شعرا کا پہلا تذکرہ ہے جس میں شاعروں کو تین طبقوں میں تقسیم کر کے ہر طبقے کی خصوصیات بھی بیان کی ہیں۔ میر نے اپنے تذکرے میں قد شعرا کو میلانات کے اعتبار سے طبقوں میں تقسیم کیا اور نہ کسی قسم کی ترتیب کا خیال رکھا۔ قائم نے اپنے تذکرے میں طبقات کی تقسیم کا خاص طور پر التزام کیا اور تذکرہ نویسی کو ایک لیا رخ دیا جس کا اثر آئندہ دور کے تذکروں مثلاً طبقات الشعرا از قدرت اللہ شوق، تذکرہ شعرائے اردو از میر حسن، طبقات الشعرائے ہند از کریم الدین وکیل، طبقات سخن از عشق و مبتلا میر لہی وغیرہ پر بہت واضح ہے۔ بی الدل از ہد حسین آزاد نے "آہر حیات" میں اختیار کیا اور یہی روش "شعرالہند" میں عبدالسلام ندوی اور "کل رعنا" میں عبدالحی نے اختیار کی ادبی تاریخ نویسی کا احساس سب سے پہلے "غزن لکات" نے پیدا کیا۔ "غزن لکات" میں مختلف طبقات کے شعرا کی خصوصیات کے مطالعے سے ہر دور کی ایک واضح تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ مثلاً پہلے طبقے کے شعرا غیر ماثوس الفاظ استعمال کرتے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو ان کے زمانے میں رایج اور مستند تھے۔ ان کا کلام شاعرانہ حیثیت سے، غیر ماثوس الفاظ کے باوجود، مربوط ہے۔ دوسرے طبقے کے شعرا الفاظ تازہ کی تلاش میں سرگردان ہیں اور ان پر ایہام گوئی کا اتنا گہرا اثر ہے کہ شاعری ہلاکت کے مرتبے سے گر گئی ہے۔ تیسرے طبقے کے شعرا کی خصوصیت یہ ہے کہ ان کا طرز کلام فارسی شاعری کی طرح ہے۔ اسی لیے ان کی شاعری میں سارے شعری صنائع ہدائع استعمال میں آتے ہیں۔ یہ شعرا فارسی ترکیبات کو اردوئے معلیٰ کے محاورے کے موافق، جن سے کلام ماثوس میں، استعمال کرتے ہیں۔ یہی وہ رجحان ہے جس کی پیروی خود قائم اور ان کے معاصرین کر رہے ہیں۔ اردو شاعری کو تین طبقات میں تقسیم کرنے وقت قائم کے سامنے کوئی روایت نہیں تھی۔ یہ ان کی اولیت ہے اور اس اولیت کی اہمیت کو وہی لوگ جانتے ہیں جنہوں نے زندگی میں کوئی ایسا کلام کیا ہو جو اس سے پہلے کسی نے نہیں کیا تھا۔

"مختارین لکات" سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ جلوس عالمگیری کے ۳۷ ویں

سال (۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ء) ولی دکنی، سید ابوالعالی کے ہمراہ دہلی آئے تھے اور شاہ سعد اللہ گلشن سے ملاقات بھی ہوئی تھی جنہوں نے ولی کو زبانِ ریختہ میں شعر کہنے کا مشورہ دیا تھا اور تعلیماً بہ مطلع موزون کر کے ولی کے حوالے کیا تھا^{۳۶} :

خویر اعجاز حسن بار گر انشا کروں
بے تکلف صفت کاغذ بدیضا کروں

”غزلِ نکات“ اپنی نوعیت کا ایک منفرد تذکرہ اور اٹھارویں صدی عیسوی کی آردو شاعری کا ایک اہم اور بیلای ماخذ ہے۔

قائم چاند بوری کا ذکر سب تذکرہ نگاروں نے کیا ہے اور انہیں قادر الکلام اور گو گو شاعر کہا ہے۔ ان کا کلیات ۱۹۶۵ء میں چلی بار لاہور سے شائع ہوا۔^{۳۷} ۱۹۹۳ء میں ان کا دیوانِ غزلیات دہلی سے شائع ہوا تھا۔^{۳۸} کلیات اور دیوانِ دولوں کا متن انڈیا انسٹی ٹیوٹ بریلی کے نسخے پر مبنی ہے۔ ۱۹۰۳ء میں سید حسین بلگرامی^{۳۹} نے اور ۱۹۰۵ء میں حسرت موہانی نے^{۴۰} دیوانِ قائم کے الگ الگ دو انتخاب شائع کیے تھے۔ کلیات کی اشاعت کے بعد اب قائم کی شاعری کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

میر و سودا کی طرح قائم بھی محکم و ابلی پر صنفِ سخن میں طبع آزمائی کرتے ہیں، لیکن کسی ایک صنفِ سخن میں بھی وہ میر و سودا سے ممتاز نہ ہو سکے۔ تصنیفِ بچو میر و سودا سے اور غزل میں وہ میر سے محکم ہیں۔ ان کے اچھے سے اچھے شعر پر میر کے شعر کا گہاں گزرتا ہے۔ وہ شعر میر کا سا ضرور معلوم ہوتا ہے لیکن میر کا نہیں ہوتا۔ قائم کا کلیات میر و سودا سے ضرور لگا کھاتا ہے لیکن جو شہر جذبات اور زورِ کلام میں وہ ان استادوں تک نہیں پہنچے۔ ان کے ہاں وہ آہنگ ضرور ہے جو انہیں میر سے قریب لے جاتا ہے اور وہ مزاج بھی ہے جو مدح و قدح میں سودا سے قریب لے جاتا ہے لیکن ان کے آہنگ میں نہ وہ کہلیت ہے اور نہ ان کے تجزیوں میں وہ گہرائی ہے جو میر کو میر بناتی ہے، اور نہ ان کے قصائد و ہجویات میں وہ شان اور تیزی ہے جو سودا کے قصائد و ہجویات کی جان ہے۔ سودا کے شاگرد کی حیثیت سے ان کا سب سے اہم کارنامہ تصنیف ہونا چاہیے تھا لیکن یہاں بھی مدح و مبالغہ کا وہ زور اور تخیل و مضمون اثری کی وہ شان نہیں ہے جو سودا کا کمال ہے۔ قائم کسی خاص موضوع کے ساتھ اپنی شخصیت کی وحدت کا احساس نہیں دلاتے اور نہ غزل کے علاوہ کسی اور صنف میں پہنچتے ہیں اس لیے سارے کلیات میں، جہاں نظر لہجرتی

ہے ، وہ غزل ہے ۔ قائم نے غزل میں خود کو اسی انداز میں پیش کیا جس طرح میر کو دہے تھے لیکن غزل میں تخلیقی سطح پر میر کو پیچھے چھوڑ جانا قائم کی صلاحیت ہے بڑی بات تھی ۔ قائم اسی دور میں زندگی گزارتے ہیں جس میں میر نے زندگی بسر کی ۔ غم ، روزگار ہے وہ بھی میر کی طرح پریشان حال رہے ۔ انتشار ، فساد ، خانہ جنگی ، احمد شاہ ابدالی اور سریشوں کی غارتگری گو الہوں نے بھی میر کی طرح دیکھا اسی لیے ان کے ہاں بھی میر کا سا انداز ملتا ہے جو ان کی شاعری کو بُرا اثر بنا دیتا ہے ۔ اگر میر و سودا کو تھوڑی دیر کے لیے نظر انداز کر دیا جائے تو قائم اس دور کے بہترین شاعر قرار دے جا سکتے ہیں ۔ ان کی غزل میں وہی خصوصیات ملتی ہیں جنہیں شاہ حاتم نے اپنی شاعری میں پیدا کیا تھا ۔ شاہ حاتم کے ساتھ اگر قائم کی غزل کو دیکھ کر دیکھا جائے تو وہ شاہ حاتم کی شاعری کے مزاج اور اس کے امکانات کو بڑھائے ، الہیں زیادہ واضح اور پختہ طور پر تصرف میں لا کر مکمل کرنے والے شاعر ہیں ۔ وہ ادھورے مجربات ، جو شاہ حاتم کے کلام میں نظر آتے ہیں ، قائم کی شاعری میں مکمل ہو جاتے ہیں ۔ میر و سودا نے بھی اپنی شاعری میں یہ کام کیا لیکن الہوں نے اس کے علاوہ اور بھی کئی امکانات کو اپنی شاعری میں پیدا کیا ۔ کچھ گو خود مکمل کر کے اپنی انفرادیت کی دائمی سہر ثبت کر دی اور کچھ کو ادھورا چھوڑ کر آنے والوں کے لیے راستہ صاف کر دیا ۔ قائم نے بھی شاہ حاتم کی شاعری کے امکانات کو پورا کرنے کے ساتھ ساتھ چند ادھورے امکانات کو اپنی شاعری میں ابھارا لیکن قائم کا المیہ یہ ہے کہ ان امکانات کو بھی میر و سودا نے ، ان کی اپنی ہی زندگی میں ، اپنے تصرف میں لا کر الہیں بھی مکمل کر کے اپنی انفرادیت کی سہر ثبت کر دی ۔ اس طرح قائم اپنے دور کو بڑا بنانے میں تو پورے طور پر شریک ہیں لیکن میر و سودا کی طرح خود بڑے نہیں بن سکے ۔ صرف بڑے شاعر ہی ایک بڑے دور کو جنم نہیں دیتے بلکہ بڑے دور میں ایسے شاعروں کا ہونا بھی ضروری ہے جو بڑے شاعروں کا سا کام کرتے نظر آئیں ۔ قائم میر و سودا کے دور میں ہی کام کرتے ہیں ۔ وہ میر ، سودا اور درد کے بعد اس دور کے سب سے ممتاز شاعر ہیں ۔ قائم کے ہاں اسی لیے وہی انفرادیت نظر نہیں آتی جو میر ، سودا اور درد کے ہاں ملتی ہے ۔ وہ اپنے دور کے دو بڑے شاعر میر و سودا کی آواز کے دائرہ کشش میں رہتے ہیں اور ان دونوں کی انفرادیت کو ایک قارمل سطح پر لے آتے ہیں ۔ اسی لیے ، جیسا کہ ہم نے کہا ہے ، قائم اس دور کے ممتاز شاعر ہوتے ہوئے بھی منفرد شاعر نہیں ہیں ۔

قائم مزاج تو سودا کا ما رکھتے ہیں لیکن اپنے دور کے حالات اور زندگی کی ظلمتوں سے متاثر ہو کر رنگِ سخن میں کٹاوتار کرتے ہیں، اسی لیے چلہ و احساس کی لڑجائی کے باوجود ان کی غزل میں غیر شعوری طور پر سودا کی من معنی آفرینی اور مضمونِ نازہ کی تلاطم کا احساس ہوتا ہے۔ یہ وہی صورت ہے جو شاہ حاتم کے ہاں بھی نظر آتی ہے۔ اسی وجہ سے قائم کے ہاں، شاہ حاتم کی طرح، خیال و احساس گہول کر ایک جان نہیں ہوتے اور ان کے شعر میں، میر و سودا کے مقابلے میں، ایک کمی کا احساس ہوتا ہے۔ قائم کے تخلیقی مزاج میں سودا و میر دونوں موجود ہیں لیکن میر و سودا کے مزاج کا تضاد قائم کی تخلیقی شخصیت کو ایک اکائی نہیں بننے دیتا۔ جیسے ان کی کئی حکایات اور مثنویاں سودا کے کلیات میں شامل ہو کر برسوں سودا کی کہلاتی رہیں اسی طرح ان کی غزل کے بہت سے اشعار کلیاتِ میر میں ملا دیے جائیں تو ان کو پہچانا دشوار ہوگا۔ جی چیز قائم کو اپنے دور میں سودا و میر سے بلند تر نہیں ہونے دیتی۔ میر جس تجربے سے گزرتے ہیں قائم بھی اسی تجربے سے گزرتے ہیں۔ لیکن میر کے ہاں یہ تجربہ مکمل ہو کر ایک اکائی بن جاتا ہے۔ لوگ قائم کا شعر بھول جاتے ہیں اور میر کا شعر یاد رہ جاتا ہے۔ اس بات کو ہم چند مثالوں سے واضح کرتے ہیں۔ قائم کا یہ شعر پڑھ کر :

ہوس سے ہم کیسا تھا عشق لول وہی آخر کو ٹھہرا لب ہارا
اب میر کا شعر پڑھیے :

کیا تھا ریشہ پردہ سخن کا سو ٹھہرا ہے جی اب لب ہارا
قائم کے ہاں پہلے مصرعے میں جھول ہے۔ پھر پہلے مصرعے اور دوسرے مصرعے میں معنوی سطح پر وہ ربط بھی نہیں ہے جو میر کے شعر میں محسوس ہوتا ہے۔ قائم کا دوسرا مصرع میر کے دوسرے مصرعے سے زیادہ جان دار ہے لیکن دونوں مصرعے مل کر ایک وحدت نہیں بنتے۔

قائم کے یہ دو شعر دیکھیے۔ اس تجربے سے ہر عاشق اور ہر شاعر گزرتا ہے :

ہزار بات بتاتا ہے گھر میں یوں قائم

یہ جب ہو سامنے اس کے گویا زبان نہیں

سو بات کہوں ہر اس کے آگے

گویا منہ میں زبان نہیں ہے

قائم کے ان اشعار میں جو تجربہ بیان ہوا ہے میر جب اسی تجربے کو بیان کرتے

ہیں تو یہ تجربہ شعر میں اس طور پر ایک اکائی بن جاتا ہے کہ سننے والے کے گونگے جذبات کو زبان مل جاتی ہے ۔ میر کے ہاں قائم کی طرح ادھورے بن کا احساس نہیں ہوتا ۔ میر اس تجربے کو یوں بیان کرتے ہیں :

جی میں تھا اس سے ملے تو گیا کیا نہ گھیسے میر
ہر جب ملے تو رہ گئے ناچار دیکھ کر
گھٹتے تو ہو یوں گھٹتے ہوں گھٹتے جو ہار آتا
یہ گھٹنے کی ہستائیں ہیں ، گجھ بھی نہ گھپا جاتا

قائم کا یہ شعر پڑھ کر :

گھسے ہوئے صبح ، گھہ شام ہوئے عمر انہیں قصوں میں تمام ہوئے
اب میر کا یہ شعر پڑھیے :

صبح ہوتی ہے شام ہوتی ہے عصر یوں ہی تمام ہوتی ہے
یہاں بھی قائم کے ہاں ادھورے بن کا اور میر کے ہاں ایک مکمل وحدت کا
احساس ہوتا ہے ۔ قائم کا ایک اور شعر پڑھیے :

یہ جانتا میں نہیں ہوں کہ دل ہے کیا قائم
ہر اک غلط سی رہے ہے مسدوم سینے میں
اور اب میر کا یہ شعر دیکھیے :

ہم طور عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن
سننے میں جیسے کوئی دل کو ملا کرے ہے

یہاں بھی احساس و اظہار کی سطح پر ، میر کے مقابلے میں ، قائم کے ہاں ادھورا بن محسوس ہوتا ہے جب کہ میر اپنے تجربے کو احساس و اظہار کی سطح پر ایک اکائی بنا کر مکمل کر دیتے ہیں اور اس تجربے پر اپنی انفرادیت کی سہر ثبت کر دیتے ہیں ۔ لوگ میر کو یاد رکھتے ہیں اور قائم کو بھول جاتے ہیں ۔ لیکن جہاں قائم اپنے تجربے کے اظہار میں میر کی سطح پر آ جاتے ہیں وہاں قائم کا شعر ایک اکائی بن کر میر کا شعر بن جاتا ہے ۔ مثلاً یہ شعر سنئے :

ہوس ہے عشق کی اہل ہوا گو ہم تو میان
سنے سے نام محبت کا زرد ہونے لگتا

لیکن اس سطح پر بھی وہ میر تو ہو جاتے ہیں یا میر جیسے ہو جاتے ہیں لیکن میر سے ممتاز اور الگ نہیں ہوتے ۔ یہی اس دور میں قائم کا المیہ ہے ۔ قائم کے کلام میں وہ بیشتر خصوصیات موجود ہیں جو الگ الگ سودا و میر کے ہاں ملتی ہیں ۔ ان کی بدقسمتی یہ ہے کہ وہ میر و سودا کے دور میں پیدا ہوئے ورنہ

ان کا دور ایک الگ دور کہلاتا ۔ حاتم کے بعد قائم کا کلام بڑھے تو معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے حاتم کے شعری امکانات کو پورا کر دیا ہے ۔ قائم کے بعد میر و سودا کا کلام بڑھے تو وہ قائم کے فوراً بعد کی نسل کے شعرا معلوم ہوتے ہیں جنہوں نے قائم کے شعری امکانات کو مکمل کر دیا ۔ سودا شاہ حاتم کے شاگرد تھے لیکن شعری روایت کے ارتقا و مزاج کی مناسبت سے قائم کو حاتم کا شاگرد ہونا چاہیے تھا اور سودا کو قائم کا لیکن چونکہ زمانی و تاریخی اعتبار سے ایسا نہیں ہے اس لیے تاریخ ادب میں قائم کی وہ حشت قائم نہیں ہوتی جو میر و سودا کی ہے ۔

دیوان قائم کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں دو قسم کے اشعار ملتے ہیں ۔ ایک وہ اشعار جن میں ایک مصرع عام طور پر اتنا خوبصورت ، جان دار اور چمکنا ہوتا ہوتا ہے کہ صرف وہی ایک مصرع بڑھنے والے کو پکڑ لیتا ہے اور دوسرا مصرع اس کے مقابلے میں بھکا اور کمزور سا نظر آتا ہے ۔ یہ وہی ادھورے پن والی بات ہے جو ہمیں قدم قدم پر قائم کے اشعار میں محسوس ہوتی ہے ۔ یہاں یوں معلوم ہوتا ہے کہ میر و سودا کے مقابلے میں قائم ایک مصرعے کے شاعر ہیں ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے جو ردیف ”ے“ سے ہم نے یوں ہی چن لیے ہیں :

قائم نہیں یہ سخیہ دیوان دو روز پیش
مکڑا ہے کیوں گلہ تو غم روزگار سے
کافے کو دیکھیے زمانے سے تمنع کی امید
بخت دیتا نہیں جس کو یہ ہنر دیتا ہے
بیجا نہ جل کے کوئی لعل آتشیں سے ترے
کس کے دل میں الٹی یہ آگ جا نہ کرے
کھل گیا آپ ہی آپ کچھ قائم
گسیا ہلا اس جوان پر آن
ہر قدم کوئے سناں کارگر مینا ہے
دیکھو بیچ کے سنبھالے ہوئے ہوشیاری سے
مے نہ جس روز مسر ہو کوئی تنگ کا قرعہ
کچھ نہ کچھ شغل بھلا ہوئے ہے لیکاری سے
جنوب کے ہالہ سے گو لاتوں ہو
گریبان تنگ تو میری دسترس ہے

دل ڈھونڈنا سچے میں مرے یو العجیب ہے
 اک ڈھیر ہے ہاں راکھ کا اور آگ نہ ہے
 لک کے ہر دل نہ چھٹے جس سے تک لاگ لکے
 گر میں کچھ ہے محبت تو اسے آگ لکے

ان اشعار میں پہلا مصرع دوسرے مصرعے سے ایک چلن نہیں ہوا ہے ۔ اظہار کی سطح پر دونوں مصرعوں میں مزاج کا ایک چھپا ہوا باریک سا فرق محسوس ہوتا لیکن دوسری قسم کے اشعار بھی قائم کے ہاں خاصی تعداد میں ملتے ہیں جہاں دونوں مصرعے ایک جان ہو جاتے ہیں اور یہ اشعار پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے کر اس کی زبان کا حصہ بن جاتے ہیں ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھئے :

قسمت تو دیکھ لوئی ہے جا مگر گہاں کھنڈ
 کچھ دور اپنے ہاتھ سے جب ہمام رہ گیا
 ٹوٹا جو گہبہ گھولتے میں وہ جانے علم ہے شیخ
 کچھ قصہ دل نہیں کہ بنایا نہ جانے کا
 آدم کا جسم جٹ کے عناصر سے مل بنا
 کچھ آگ بج رہی تھی سو عشق کا دل بنا
 کسی بات پر تری میں گروں اعتبار ہائے
 اقرار اک طرف ہے تو انکار اک طرف
 آگے مرے نہ غیر سے گروم نے بات کی
 سرکار کی تو نظروں کو پہچانتا ہوں میں

جانے ہی ہو گر خواہ فحواہ لہسا ، چتر ، ہسم اللہ !
 دنیا میں ہم دے تو کئی دن اور اس طرح
 دشمن کے گھر میں جیسے کوئی میہاب رہے
 بات چلی کی تھی سو جی میں رہی مرتے لک
 رخصت اظہار کی ہائی نہ مرے مطلب نے

لیکن پہلی قسم کے اشعار ہوں یا دوسری قسم کے ، دونوں میں قائم کے ہاں میر کی سی انفرادیت کا احساس نہیں ہوتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس رنگِ سخن کے امکانات خود میر کے ہاں مکمل ہاتے ہیں ۔ ان دونوں قسم کے اشعار میں ایک بات یہ محسوس ہوتی ہے کہ احساس اور معنی آئینی دونوں ساتھ ساتھ چل رہے ہیں ۔ اس دور میں قائم وہ اکیلا شاعر ہے جس کے ہاں میر و سودا کے مشترک اسکان اور دونوں استاذانِ فن کا لطیف کلام ایک ساتھ شامل ہے ۔ یہ

وہی رنگِ کلام ہے جسے مصحفی نے ملا کر ایک گونے کی کوشش میں اپنے مخصوص رنگِ سخن کو چم دیا۔ اسی لیے قائم نہ صرف اپنے دور میں ایک ممتاز شاعر رہے بلکہ آئندہ دور میں بھی ان کی اہمیت قائم رہی۔ میر و سودا کی طرح قائم کا اثر بھی غالب، مومن، حالی اور ہارے دور کے شعرا نے قبول کیا ہے۔ قائم کے عشقہ، تہریات اور تخلیقی صلاحیت معمولی درجے کی نہیں تھیں۔ ان کے لہجے میں جو گھلاوٹ ہے وہ ایسی ہی ہے جیسی میر کی عشقہ شاعری میں نظر آتی ہے لیکن میر اپنی اصلی درجے کی غنائیت سے قائم کو بچھے چھوڑ جاتے ہیں۔ میر سے قائم مات ضرور کھا جاتے ہیں لیکن ان کے اثرات کے بادل اُردو شاعری کی روایت پر مصحفی سے لے کر آج تک برسے ہوئے ہیں اور ان اثرات کی نوعیت یہ ہے کہ جو ادھورا خیال یا تجربہ قائم نے اپنے کسی شعر میں ابھارا اسے کسی دوسرے نے آگے بڑھا کر مکمل کر دیا۔ مثلاً قائم کا یہ شعر پڑھ کر :

گنجے کا صلح پھر دل سے مدعا کے ساتھ

ان تین ہے کچھ قبول کو اپنی دعا کے ساتھ

اب مومن غاں مومن کا یہ شعر پڑھیے :

مانگا کریں گے اب سے دعا پھر ہار کی

آخر تو دسٹی ہے اثر کو دعا کے ساتھ

قائم کا یہ شعر پڑھ کر :

خاک ہے اس مہرِ کردوں پر کہ ہوں سائی کے بیچ

صورتیں کیا کیا ذہب اتنی خترم و شاداب داب

اب غالب کا یہ شعر پڑھیے :

سب کہاں کچھ لالہ و کلی میں نمایاں ہو گئیں

خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ نہاں ہو گئیں

اس طرح کے متعدد اشعار آنے والے دور کے شاعروں کے کلام سے پیش کیے جا سکتے ہیں۔

قائم اس دور کے ایک اہم اور ممتاز شاعر ہیں۔ انھوں نے اُردو شاعری کی روایت کو بھلانے اور آگے بڑھانے میں میر و سودا کی طرح کلم کرنے کے شعروں کا ایک معیار قائم کیا۔ زبان کو اظہار کی توانائی دی۔ شاعری کے نئے امکانات کو ابھارا اور اُردو شاعری کو ایسے اشعار دیے جو اُردو زبان کے تخلیقی سرمائے کی آج بھی آبرو ہیں۔ اور یہ وہ اشعار ہیں جو سودا کی اپنی مخصوص انفرادیت کے باوجود دیوانِ سودا میں بھی کم کم ملیں گے۔ یہ چند اشعار پڑھیے تاکہ قائم

کی شاعری کے ساتھ سحری ہے ۔ جو میر کی شاعری کے سورج کی روشنی میں
چھپ گیا ، آپ بھی اکتسابِ نور کرو سکتے :

سایہ گرہہ کسی کی خسو ہے کہ آج
آسوف سے جسا نہیں جانا
نے وعدہ اس کے ساتھ نہ پیغام کیا کہوں
پوچھے کوئی سبب جو مرے انتظار کا
دل پا کے اس کی زلف میں آرام رہ گیا
درویش جس جگہ کہ ہوئی نام ، رہ گیا
گلی سے اس کے جو قائم کو لانے ہم تو کیا
یہ دل پہ نقش ہے اب تک وہ بھر گیا ہوگا
نہ جانے کون سی ساعت چمن سے بھڑکے تھے
کہ آنکھ بھر کے نہ بھر سونے گلستان دیکھا
میں وہ امیر فانی ہوں کہ عمر بھر چمن نے
نہ سیر باغ کی ، نے روئے آشیاب دیکھا
چھوڑ تنہا مجھے یا رب انہیں گہیوں کو گزری
غم جنہیں آٹھ چہر تھا مری تنہائی کا
سیر اس کوچے کی کرتا ہوں کہ جبریل جہاں
جا کے بولا کہ بس اب آگے میں چل جاؤں کا
بے دماغی سے نہ اس تک دل رہیور گیا
مرتبہ عشق کا ہاں حسن سے بھی دور گیا
قدم تو کسی کا لرے کٹو میں بھر گیا ہوگا
گیا بھی ہوگا کسی کا تو مر گیا ہوگا
قائم قدم مہمال کے رکھ کوئے عشق میں
وہ راہ بے طرح ہے ، مری جان دیکھنا
صبر و طہانت کو روقب یا دل کو
لگ پڑی آگ ، گھر میں تھا سو جلا
اے اے پیر چرخ قائم نام
ہاں جو رہتا تھا آگ جواں ہے ہاں

وہ باعثِ زیست شاہد آ جائے اے جان تو جالیو ٹھہر کر
چلے قائم کہ رنگاب اپنا دیر سے انتظار کرتے ہیں

مائدہ نفس آپ سے جاتا ہوں میں ہر دم
 اک عمر سے لاحق ہے سفر مجھ کو وطن میں
 اے گریہ کر نہ ہم سے طلب بخونِ دل مدام
 یاں گھرِ قدیر کا ہے ، کبھو ہے کبھو نہیں
 غم زدے بھی غرض اس دور میں ہم سے کم ہیں
 ہاں مصیبت زدگان گہوں نہ ہو آخر ہم ہیں
 ہو نہ مجھ سے جدا کہ جدا جادہ صفت
 منزلِ عشق کا سراغ ہوں میں
 بغیر از تیس قائم دشتِ اک مدت سے ویراں تھا
 سو بارے اس خراپے کو میں لبِ آباد کرتا ہوں
 ہا وہ گیا گونہاں ہاں سے سیلاب
 لگتا ہے یہ گھر اداس مجھ کو
 نہ ملاقات ، نہ اشفاق ، نہ وعدہ ، نہ پیام
 کیونکہ تسکینِ ترے ہجر میں ہووے مجھ کو
 میں دوانہ ہوں سدا کا مجھے ست قید کرو
 جی نکل جائے گا زنجیر کی جھنکار کے ساتھ
 صبر و قرار و ہوش و دل و ذہن تو واں رہے
 اے ہم نشیں یہ گمبہ تو بھلا ہم کہاں رہے
 ہم نشیں ذکرِ یار کو کہہ گچھ آج
 اس حکایت سے جی پہنسا ہے
 کبھو ہمیں بھی کہہ آتا تھا دردِ دل اس سے
 ہر اس طرح کہ شکایت میں کچھ زمانے کی

نہ پہچھو کیونکہ میری ات دنوں اوقات کتنی ہے
 کہ دن گر دو کے گزرے ہے تو سر کو رات کتنی ہے

ہم سے ملے نہ آپ تو ہم بھی نہ مر گئے
 گہنہ کو رہ گیا یہ سخنِ دلت گزر گئے
 شرابِ عشق میں کیا جانے کیا ہلا تھی ملی
 ۴۔ جس کے گریہ کا لب لک خبر باقی ہے
 پہلے ہی سوچیں نہیں ہمیں اے نعبہ فراق
 یہ رات بے طرح ہے غمدا ہی حشر کرے

برسات کی ہے رات میں لٹا تری گئی
 مارا بڑا ہول آج جو بیل چمک گئی
 روئے گی گھٹ تک اسے مڑا اشک باز ہی
 اب کیا مجھے ڈبوئے گی جل تھل تو بھر گئی
 قائم آ رخت سفر باندہ گند باب سے اپنا
 جی تو جانے کو نہ چاہے تھا یہ ناچار چلے
 باب تک میں سو با بخت بیدار
 کھلی آنکھ تو کارواں نہیں ہے
 کسی بلا میں پھنسے قید ہوئے جان سے جانے
 ہر آدمی کو خدا تجھ پہ مبتلا نہ کرے

قائم کے ایسے ہی کتنے اور اشعار ہیں جو اردو شاعری کے سخت سے سخت
 انتخاب میں آ جائیں گے۔ ان میں اردو غزل کی روایت بھرپور انداز میں
 چمک رہی ہے۔ ان میں اردو غزل کے ہلت رنگ دریا کے سارے رنگ موجود
 ہیں جن سے آنے والے شعرا نے لبس اٹھایا۔ ان میں ایک انداز بھی ہے جس
 سے ہم قائم کو پہچانتے ہیں لیکن یہ انداز میر کے ہاں زیادہ بھرپور طریقے سے
 ابھرتا ہے۔ مظہر و حاتم کے دور نے جو خواب دیکھا تھا قائم کی غزل اس کی
 تعبیر ہے۔ یہ شاعری اس عہد کا جواب بھی ہے اور تخلیقی معیار کی گھنٹی
 بھی۔ قائم اس دور سے کے تمام قابل ذکر رجحانات کے ممتاز نمائندہ ہیں لیکن وہ
 اول درجے کے شاعر ہونے کے باوجود اپنے دور میں میر، سودا اور درد کی صف
 میں گھڑے نہیں ہوئے، لیکن اس دور کے دوسرے شاعروں میں ان کا کام سب
 سے پہلے آتا ہے۔ جس ان کا مقدر ہے اور جس تاریخ میں ان کا مقام ہے۔ میر و
 سودا کے مقابلے میں کم ہوتے ہوئے بھی وہ اردو شاعری کی روایت میں بہت
 اہم ہیں۔

قائم نے دوسری اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ ان کے کلیات میں
 رباعیات بھی ہیں اور قطعات بھی۔ غزلیات بھی ہیں اور ترجیع بند و قصائد بھی۔
 حکایات بھی ہیں اور طویل و مختصر مثنویاں بھی اور ان سب اصناف میں انہوں
 نے اپنی قادر الکلامی اور شاعرانہ صلاحیتوں کا پورا ثبوت دیا ہے۔ قائم کے
 کلیات میں تیرہ قصیدے ملتے ہیں جن میں سے ایک ”دردِ حضرت سرور
 کائنات“ ہے اور دوسرا ”دردِ منتجبہ چناب مرتضوی“ ہے۔ ان کے علاوہ دس
 قصیدے آصف الدولہ، شاہ زادہ سلیمان شکوہ، میر بخشی ہندوستان، امیر الامراء

لواب نعمت اللہ خان اور دوسرے اسرا کی شان میں لکھے گئے ہیں اور ایک قصیدہ مرزا رفیع سودا کی مدح میں لکھا گیا ہے۔ ان سب قصائد کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک بُرگو، قادر الکلام شاعر قصیدہ لکھ رہا ہے جس نے قصیدے کی ہیئت کو پورے طور پر قائم رکھا ہے۔ لیکن اگر ان قصائد کو سودا کے قصائد کے ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو ان میں نہ وہ شان و شکوہ اور زور تھیل ہے اور نہ وہ تشبیب کی لذت، گریز کی برجستگی اور مدح کی بے ساختگی ہے جو سودا کے قصائد کا کمال ہے۔ قائم کے ہاں قصیدے کے سارے لوازمات موجود ہیں لیکن ان میں وہ فطری سمجھ اور نرم نہیں ہے جو بڑھنے یا سننے والے کو مسحور کر دے۔ قائم کا سب سے اچھا قصیدہ وہ ہے جو انہوں نے سودا کی مدح میں لکھا ہے۔ قائم کے قصیدوں کی تشبیب میں عام طور پر یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ کوئی قصہ یا حکایت رقم کر رہے ہیں۔ قائم نے مثنوی کے انداز میں جو چھوٹی چھوٹی حکایات نظم کی ہیں وہ زور بیان کی وجہ سے ان کے قصائد سے زیادہ بُرا اثر اور دلچسپ ہیں۔ ان سب حکایات میں ہند و نصیحت کے بے ساختہ اظہار، طرز کی سادگی و روانی سے ایک ایسا نئی اثر پیدا ہو گیا ہے کہ یہ حکایات اردو میں ایک نئی منفرد سخن کا باب کھولتی ہیں۔ یہ حکایات مثنوی کی ہیئت و روایت کا ایک حصہ ضرور ہیں لیکن قائم نے حکایت کو مثنوی سے الگ کر کے اسے ایک مربوط نظم کی صورت دے دی ہے۔ حکایات قائم میں دو غنیمات قابلِ ذکر ہیں۔ ایک ”شہر آشوب“ اور دوسرا ”در ہجو قاضی“۔ ”شہر آشوب“ میں قائم نے معرکہ سکرتال کو، جس میں مرہٹوں نے شاہ عالم ثانی کے ساتھ خابطہ خان پر حملہ کر کے روہیل کھنڈ کی اینٹ سے اینٹ بجا دی تھی، موضوع سخن بنایا ہے اور بُرہورد الداز میں اس جنگ سے پیدا ہونے والے حالات، افلاس، بدحالی اور سیاسی و معاشرتی تباہی کو بیان کیا ہے۔ اس شہر آشوب میں نہ صرف شاہ عالم ثانی کو بھڑوا، خبیث خرگشا گیا ہے بلکہ اسے اس تباہی کا اصل ذمہ دار بھی ٹھہرایا گیا ہے۔ اس شہر آشوب کی تاریخی اہمیت ہے اور اس سے وہ زاویہ نظر سامنے آتا ہے جو جنگ سکرتال کے تعلق سے اس دور کی تاریخوں میں نہیں ملتا۔ ”در ہجو قاضی“ میں قائم نے اس زمانے کے حالات، رشوت ستانی، طمع اور معیار انصاف کو بدعنوانی و ملامت بنایا ہے۔ اس ہجو میں، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، کائنات بے پناہی والی ایسی شدت ہے کہ معلوم ہوتا ہے قاضی سے قائم کو ذاتی طور پر کوئی ایسا سلسلہ یا نقصان پہنچا تھا کہ یہ ہجو لکھ کر انہوں نے اپنا غم

لہذا کیا ہے ۔ قائم کے حالات زندگی سے معلوم ہوتا ہے کہ احمد شاہ کی معزولی کے بعد وہ بے روزگار ہو گئے تھے اور برسوں بعد انہیں کسی چھوٹی سی بستی میں قاضی کی ملازمت ملی تھی لیکن وہاں کے قاضی نے اپنے عہدے سے ہٹنے سے انکار کر دیا تھا ۔ قائم اتنے تنگ ہوئے کہ نہ صرف لواب سے منطوم شکایت کی بلکہ اپنے غم و غصہ کا اظہار کئی رباعیوں اور اس ہجو میں کیا ۔ اس ہجو بہ خمس میں اور دوسری ہجویات کی طرح وہ مزاحیہ کیفیت نمایاں نہیں ہوتی جو سودا کی ہجوؤں کی جان ہے ۔ ہجوؤں میں قائم عام طور پر گالیوں پر اتر آتے ہیں ۔ در ہجو ہشتک باز ، در مذمت کوزی ، در ہجو حجام میں بھی یہی صورت ملتی ہے ۔ بحیثیت مجموعی قائم کی ہجویات میں غصے اور ہتکڑ پن کا اظہار تو ہوتا ہے لیکن طنز و مزاح کی کیفیت پیدا نہیں ہوتی ۔ قائم کی ہجویات میں دائر ہجو شلت سرما“ جو اب تک سودا سے منسوب تھی ، ص ب سے زیادہ دلچسپ اور قائم کی بہترین ہجو ہے ۔ اس میں سردی کی شلت کو جس شاعرانہ انداز سے بیان کیا ہے اسے بڑھ کر نہ صرف سردی کی شلت محسوس ہونے لگتی ہے بلکہ ذہنی طور سے ہم اس کیفیت میں شریک ہو جاتے ہیں ۔ اس کا پہلا شعر ہی ہمیں اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے :

سردی اب کے برس ہے اتنی شدید

صبح نسکاسے ہے کانتسا غور شید

اس ہجو میں شاعرانہ مبالغے نے طنز و مزاح کی کیفیت کو گہرا کر دیا ہے اور یہ ہجو ایک اجتماعی کیفیت کی ترجمان بن گئی ہے ۔ اسے اردو زبان کی بہترین ہجویات میں شمار کیا جا سکتا ہے ۔

ہجویات کے علاوہ قائم نے طویل مثنویاں بھی لکھی ہیں ۔ مثنوی رمز الصلوٰۃ میں ، جو ۲۵۴ اشعار پر مشتمل ہے ، نماز کی حقیقت و ماہیت پر روشنی ڈالتی ہے اور سبق آموز حکایات سے اخلاقی نتائج اُجاگر کیے ہیں ۔ حقیقت نماز کو واضح کرتے ہوئے قائم نے بتایا ہے کہ ایک نماز وہ ہے جس کو خدا سے کوئی کام نہیں ہے اور صرف اس لیے ادا کی جاتی ہے کہ باپ دادا کو اسی رسم پر چلتے دیکھا ہے اور یہ نماز نہیں ”اُلہ بڑھ“ ہے ۔ ایک نماز وہ ہے جو اہل ظاہر کا شہوہ ہے ۔ ایک نماز وہ ہے جو اہل تحقیق کی نماز ہے اور جس سے حقیقت کا در کھل جاتا ہے ۔ اس مثنوی کو بڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے اسے اپنے پہلے استاد خواجہ میر درد کے رسالے اسرار الصلوٰۃ (۱۱۳۸ء) سے متاثر ہو کر لکھا ہے ۔ اس مثنوی میں قائم نے شکستہ انداز میں ظاہر و باطن کے فرق کو

واضح کر کے اخلاق درس دیا ہے۔ اس موضوع پر شاہی ہند میں یہ پہلی مشوری ہے جس میں شعریہ بھی موجود ہے۔

”قصہ نٹ سسی بہ حیرت افزا“ قائم کی مشقوں میں سب سے زیادہ قابل ذکر مشوری ہے۔ قائم نے لکھا ہے کہ انہوں نے یہ مشوری ۱۱۹۳/۱۲۰۹ء ع میں کسی مشفق کی ترغیب پر رات بھر میں نظم کی تھی۔ ہندوستان میں ایک بادشاہ تھا جو اہل فن کا بڑا قدردان تھا۔ ایک دن اس نے اعلان کیا کہ شہر میں جس قدر اہل فن ہیں وہ عرصہ پھر کریں۔ سب نے اپنے اپنے فن کا مظاہرہ کیا۔ ابھی جشن جاری تھا کہ ایک بازی گر حاضر ہوا اور اجازت طلب کی۔ اجازت ہاتھ ہی گت پر ڈھول بجنے لگے اور ایک عورت پری شاہل سامنے آئی اور میدان میں دو اونچے بالوں نصب کر دیے۔ ان پر رسی باندھی اور سر پر کئی گھڑے اوپر تلے رکھ کر بالوں سے رسی پر آئی اور پھر بڑے تاز و انداز سے رسی پر چل کر ایک طرف سے دوسری طرف گزر گئی۔ جب نیچے اتری تو وہ شخص سامنے آیا۔ بالوں پر چڑھ کر رسی پر آیا اور خنجر پر اپنا سر رکھ کر الٹا ہو گیا اور دیکھنے ہی دیکھتے ایک طرف سے دوسری طرف گزر گیا۔ بادشاہ نے اسے انعام و اکرام سے نوازا۔ لٹ نے عرصہ کی کہ شاہ دیں پناہ! اب دل میں کوئی آرزو نہیں ہے مگر جی چاہتا ہے کہ جم سے جا کر ایک بار جنگ کروں۔ اس خادم کے باپ دادا اس نے بے سبب مار دیے ہیں۔ آپ میری نفی بطور امانت اپنے پاس رکھ لیجئے۔ یہ کہا اور کمر سے ہتھیار کھینچے۔ اسی وقت اس کے بازوؤں پر کمر ظاہر ہوئے اور وہ ہوا میں اڑنے لگا اور دیکھنے ہی دیکھتے آنکھوں سے اوجھل ہو گیا۔ اتنے میں تیز ہوا چلنے لگی، اور گرجنے لگا۔ برق کی وہ تیزی تھی گویا گردوں پر قلع چل رہی ہے۔ یہ دیکھ کر نفی نے کہا کہ اے شاہ دیں پناہ عرصہ رزم گرم ہو گیا ہے۔ ابھی یہ عمل ہو رہا تھا کہ آسمان سے خون لپکتے لگا۔ کچھ دیر بعد آسمان سے ایک ہاتھ گرا، پھر سینہ، پھر سر بھی زمین پر آ گرسے۔ یہ دیکھ کر نفی کا بُرا حال ہو گیا۔ اس نے خون کو زمین سے سینا اور منہ پر مل لیا اور شدتِ غم سے روئے لگی۔ کچھ دیر بعد نفی نے بادشاہ سے کہا کہ میں ایک لمحہ اس کے بغیر نہیں رہ سکتی۔ مجھے سستی ہونے کی اجازت دیجیے۔ شدید اصرار پر بادشاہ نے اجازت دے دی۔ نفی ایک ہل میں چل کر واکھ ہو گئی۔ وہ دیکھ کر بادشاہ کا حال غراب ہو گیا اور وہ بیمار رہنے لگا۔ کمر چھک گئی، ونگ زرد ہو گیا۔ اعیانہ دولت نے ہر طرح کا علاج کیا لیکن کوئی نتیجہ نہ نکلا۔ بالآخر انہوں نے طے کیا

کہہ ویسا ہی جشن پھر ترتیب دیا جائے۔ جب بزم آراستہ ہوئی اور بادشاہ گھڑی زور پر تشریف فرما ہوئے تو وہی باد تندر پھر چلتی لگی اور وہ لٹ پھر آن موجود ہوا۔ جھک کر سلام کیا اور گھبراہٹ میں نے اہل شاہی سے جم گوا شکست دے دی ہے اور وہ میری تیج کے خوف سے سمنو میں جا چکا ہے۔ میں نے عاجز دیکھ کر اسے چھوڑ دیا ہے اور پھر کہا ”میں جلدی میں ہوں میری عورت مجھے عتاب فرما دیجئے۔“ بادشاہ نے کہا کہ وہ عورت تو میرے لڑاق میں چل کر ہم ہو گئی۔ لٹ گوا یقین نہ آیا۔ اس نے چل کئی باتیں کہیں اور ایک ہنگامے کے بعد یہ رائے لہری کہ لٹ چل کر وہ جگہ دیکھ لے چکا لٹی جل کر راکھ ہوئی تھی۔ لٹ نے وہاں پہنچے ہی آواز دی کہ اے لٹنی تجھے شاہ نے کہاں بند کیا ہے۔ یہ آواز سنتے ہی لٹنی نے پردہ ہٹایا اور زیب و زہور سے آراستہ باہر نکلی۔ لٹنی کو دیکھ کر لٹ نے بادشاہ کی امانت داری کی تعریف کی اور کہا کہ ”اے بادشاہ آپ کی یہ حالت اسی لٹنی کی وجہ سے ہے۔ میں اس سے ہاتھ الٹا ہوں۔ آپ اسے پسند کیجیے۔“ یہ سن کر بادشاہ کی حالت اچانک بدل گئی اور یہی اس کے لیے دوا بن گئی : ”وہی اس کے آزار کا لہا علاج۔“ اس مثنوی میں داستان کا لطف بھی ہے اور شاعرانہ تخیل بھی۔ بات میں روانی بھی ہے اور اختصار بھی۔ قصے کے اعتبار سے یہ میر کی ہر مثنوی سے بہتر ہے لیکن جب ہم اسے میر کی مثنویوں کے ساتھ پڑھتے ہیں تو میر کی مثنویاں، انہی انفرادیت کی وجہ سے، ہمیں قائم کی اس مثنوی سے کہیں زیادہ متوجہ کرتی ہیں۔

قائم کی ایک اور قابل ذکر طویل مثنوی ”قصہ شاہ لدھا مسمی بہ عشق درویش“ ہے۔ اس مثنوی کا قصہ بھی طبع زاد نہیں ہے بلکہ قائم نے ”مثنوی حیرت افزا“ کی طرح اسے بھی گسی سے سنا اور نظم کر دیا۔ کہانی قائم کے سائب نے لکھا ہے کہ شاہ لدھا کا یہ المیہ عشق ایک زمانے میں شمالی ہند میں مقبول تھا اور شیخ غلام علی راسخ عظیم آبادی نے بھی اسی قصے کو ”اعجاز عشق“ کے نام سے نظم کیا تھا۔ گجرات میں بھی گسی شاعر نے اسی قصے کو اردو میں نظم کیا تھا جس کا مخطوطہ المین ترقی اردو پاکستان کے ذخیرے میں محفوظ ہے۔ اسی میں یہ بھی واضح کیا ہے کہ مثنوی عاقل خان میں شاہ لدھا کا قصہ بیان ہوا ہے۔ اگر عاقل خان سے عاقل خان رازی مراد ہے تو یہ فارسی مثنوی عہد عالمگیر میں لکھی گئی ہوگی۔ کارمان دناس نے بھی اس مثنوی کے اس حصے کو، جو علی ابراہیم خلیل کے تذکرے میں شامل ہے، فرانسیسی میں ترجمہ کر کے

”تاریخ ادبیات ہندوستان“ میں شامل کیا ہے۔ ۵۱۔ یہ مثنوی غلطی سے ایک زمانے تک سودا سے منسوب رہی ہے۔ اس مثنوی میں قائم نے مثنوی کی بہت کے مطابق ترمیم، عشق، حید، لعل و مناجات کے بعد ”آغاز داستان“ کے عنوان کے تحت بتایا ہے کہ پنجاب میں ایک مرد درویش اپنے لکھے میں رہتا تھا۔ یہ لکھہ سرورہ ایک پرلنڈا مقام پر واقع تھا۔ جو مسافر اس راستے سے گزرتا وہاں ٹھہرتا اور درویش اس کی ہر ممکن خدمت کرتا۔ ایک دفعہ ایک برات ادھر سے گزری اور ٹھنڈی جگہ دیکھ کر وہاں ٹھہر گئی۔ دلہن بھی ڈولے کی کرسی سے تنگ آ کر باہر نکلی اور درویش کی نظر اس پر پڑی۔ جیسے ہی دونوں کی نظریں چار ہوئیں وہ ایک دوسرے کے عشق میں گرفتار ہو گئے۔ دھوپ کی شدت کم ہوئی تو برات وہاں سے روانہ ہو گئی۔ درویش کی یہ حالت تھی کہ ایک بازو ٹوٹے پرندے کی طرح وہ آگ پر لوٹ رہا تھا۔ جب ڈولا دور چلا گیا تو وہ بڑ پر چڑھ گیا اور ایسے دیکھتا رہا۔ جب ڈولا نظروں سے اوجھل ہو گیا تو درویش بیڑ سے زمین پر گرا اور مر گیا۔ احباب کے مشورے پر درویش کو وہیں دفن کر دیا گیا۔ ادھر دلہن کے دل میں بھی عشق کی آگ بری طرح بھڑک رہی تھی۔ دلہن گھر چلی تو اہل خاندان خوشیاں منا رہے تھے لیکن وہ مضطرب و سہم چیں، زار و قطار رو رہی تھی۔ اس کے علاج معالجے کی تدبیر کی گئی لیکن جب کچھ اللہ نہ ہوا تو ملے کیا کہ ایسے گھر واپس بھیج دیا جائے۔ بوڑھے گھنیز کے ساتھ جب وہ سسرال سے واپس آئے تو روئے ہوا تو راستے میں لکھہ بڑا۔ جہاں وہ ٹھہرے۔ نازنین اتر کر درویش کے لکھے کی طرف گئی تو دیکھا کہ وہاں درویش کے بجائے اس کی قبر ہے۔ یہ دیکھ کر اس کی حالت اور خراب ہو گئی۔ بے طاقتی سے وہیں گر پڑی اور بھولی کی طرح تڑپنے لگی۔ اسی وہ ٹڑپ ہی رہی تھی کہ قبر شق ہوئی اور نازنین اس میں جا گئی۔ قبر نوراً برابر ہو گئی۔ لوگوں نے جب قبر کو کھدایا تو درویش و نازنین دونوں ہم بغل تھے اور ایک ہو گئے تھے :

اگرچہ دو تھے یوں ظاہر ہیں وہ ایک
مشابہ یہ کہ ہیں دولوں گویا ایک
نہ کر سکتا تھا فرق ان میں کوئی فرد
کہ ہے زن گون سی اور گون ہے مرد

اس کے بعد ”نتیجہ“ کے زیر عنوان قائم نے نادرہ شعر لکھے ہیں اور بتایا ہے کہ اس عشق مجازی پر غور کرنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ جب ساز عشق وحدت آہنگ ہو تو عاشق و معشوق ہم رنگ ہو جاتے ہیں :

تو وہ معشوق معنی جس سے ہم سب
 ہیں جو اب آئینہ سر تا پا لبالب
 جو ہم سے لگ وہ اپنے منہ گھولے ہندیر
 تو ہم گیا ہیں ، یہی اک خاک کا ڈھیر
 کرتے ہم ہر جو استیلا وہ احوال
 نہ ہو کیوں کر بسائے بود ہامال
 گزریں گم اس السانیت کو مطلق
 نہ ہاویں آپ میں جز ہستی حق
 بہ ہر صورت عجب کچھ ہیں وہ احباب
 کہ ہیں چون قطرہ اس دریا میں لاپاب
 ہوئے ہیں ذات حق میں اس طرح غرق
 کہ ہے دشوار اپنا آپ الہیہ فرق

اس کے بعد "ادر ختم سخن" میں قائم نے بتایا ہے کہ الہوں نے اپنا دماغ جلا
 کر اور غولہ دل کھا کر کئی ہفتے میں یہ قصہ نظم کیا ہے ۔ مقیمی کی مثنوی
 "چندو بدن و مہار" کا انجام بھی اسی طرح کا ہے ۔ میر کی مثنوی "شعلہ"
 شوق" میں بھی بوس رام اپنی محبوبہ کے شعلے سے مل کر ایک ہو جاتا ہے ۔
 مثنوی "دریائے عشق" میں بھی جب محبوبہ کو دریا میں چال ڈال کر نکالا جاتا
 ہے تو لوگ دیکھتے ہیں کہ عاشق و معشوق ایک دوسرے کی بغل میں بیوست
 ہو گئے ہیں ۔

قائم کی یہ دونوں مثنویاں قصے کے اعتبار سے دلچسپ اور اس دور کے
 مزاج و عقائد سے پوری طرح مطابقت رکھتی ہیں ۔ یہ دور ان ناؤں پر نہ صرف
 پتھر رکھنا تھا بلکہ ان تصویروں سے اس دور کا تصور عشق بھی واضح ہوتا ہے ۔
 ان مثنویوں کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ قائم میں ، سودا کی
 طرح ، بیالیہ اوت چہت پر زور تھی ۔ قائم کی یہ دونوں مثنویاں اردو مثنوی کی
 روایت گو آگے بڑھائی اور اسے مقبول بناتی ہیں ۔

قائم نے رباعیات و قطعات بھی لکھے ہیں اور اس صنف میں بھی اپنی
 شاعرانہ صلاحیت کا اظہار کیا ہے ۔ کچھ رباعیوں میں اپنے ذاتی حالات پر روشنی
 ڈالی ہے اور کچھ میں ، جو قائم کا غالب رجحان ہے ، اخلاق کو موضوع سخن
 بنایا ہے ۔ بہت سے قطعات و رباعیات ، مذہبی و دعائیہ نوعیت کے ہیں اور بعض
 سے تارخیں نکالی ہیں ۔ ہمیشہ مجموعی قائم اس صنف میں بھی کامیاب ہیں ۔

قائم کی زبان میں وہ ساری خوبیاں اور کمزوریاں موجود ہیں جن کا مطالعہ ہم میر و سودا کے ذیل میں کر آئے ہیں۔ میر کی زبان پر آکرہ اور دہلی کی زبان کا اثر ہے جس میں برج بھاشا کا اثر اور آکرہ کا لہجہ اور عاوردہ و روزمرہ بھی شامل ہے۔ سودا کی زبان اپنے زمانے کی خالص دہلی کی لکسمال زبان ہے جس پر فارسی کا اثر نمایاں ہے لیکن قائم کی زبان پر دہلی کی زبان کے ساتھ ساتھ کھڑی بولی کا اثر بہت واضح ہے۔ مثلاً :

ع گدہ لٹھ جا ہے یہ ابہ ہللا سا ہانی کا

(کلیات، قائم، جلد اول، ص ۴۰)

ع نہ چھوڑا ساتھ سے اے سرخ تیز پر مجھ کو (ایضاً، ص ۵)

ع کچھ مسجد کو ہی بھیر آئے گا (ایضاً، ص ۱۰)

ع ہارا سر قوی سی طرح کاش اے گروہ کن بھٹنا (ایضاً، ص ۲۶)

ع سلوک عشق گوئی پر گمنی سے ہو ہے کہ ہاں (ایضاً، ص ۴۱)

ع دل چرا لیے کے اب گدھر کو چلا (ایضاً، ص ۴۳)

ع سجاوٹ اوپر اس ڈاڑھی کے اور پگڑی کی اس کھنگ پر

(ایضاً، ص ۴۷)

ع سہ و ناتجہ سا جو ہو گیا گوجے وں سے اختلاط (ایضاً، ص ۶۴)

ع ہر در و بام سے ہاچوں ہوں میں مستاب کی طرح

(ایضاً، ص ۱۳۶)

ع مری سڑگیاں جو تیرہ بن اولیٰ کی طرح جاری ہوں

(ایضاً، ص ۱۳۸)

ع ہوجے ہر بات پر غفا ہوں (ایضاً، ص ۱۴۱)

ع زمیں سے یہ لکھوں ہیں گل بھلا کس طرح نکلتے ہیں

(ایضاً، ص ۱۵۱)

ع وہ گر چکے ہیں جو کچھ ٹھانے ہیں (ایضاً، ص ۱۵۷)

یہ وہ چند مثالیں ہیں جن میں کھڑی بولی کا اثر نمایاں ہے۔ کھڑی کا اثر قائم کے لہجے پر بھی ہے۔ ان کی شاعری میں جو کئی الفاظ کو آج کے مروجہ معیاری تلفظ کے برخلاف تہذیب یا طوالت سے بڑھتا بڑھا ہے تو اس کی وجہ بھی کھڑی کے تلفظ کا اثر ہے۔

قائم کے ہاں جمع کی وہ ساری صورتیں ملتی ہیں جو میر و سودا کے ہاں موجود ہیں لیکن جمع کی ایک صورت وہ ہے جو بولنے کی زبان میں آج بھی رائج

ہے۔ مثلاً:

- ع جب گالیوں لت کی گھٹائیں گے ہم (ایضاً، ص ۱۱۳)
 ع گردیاں کی تو قائم مدلوں دھجیوں اڑاتی ہیں (ایضاً، ص ۱۳۲)
 ع تین ساتھ رقیبوں کے سے آسامینیں گئیں رات (ایضاً، ص ۱۵۳)
 ع قائم خدا کے واسطے یہ مستنیں یہ چھوڑ (ایضاً، ص ۱۷۳)
 قائم نے ”راہ“ اور ”جلو، گاہ“ کو مذکر اور خواب، مزاج، نفس کو مؤنث
 بالذات ہے۔ بہت سے مروجہ ہندی الفاظ بھی استعمال کیے ہیں۔ مثلاً کھیرا، چٹوں،
 باڑ، سوچ، دھا، اونا، بصرام، کھک، مشکہ، لت، درس، پتال، آکاس،
 الجھر، میت، اور، لٹ، پرنام، ٹھوٹی، انو، مسکھات، جھمکڑے، بھاننے،
 رساں، دوت، منفی وغیرہ۔ زبان کی باقی صورتیں وہی ہیں جو اٹھارویں صدی
 کی معیاری زبان میں ملتی ہیں۔

(۲)

میر و سودا کے دور میں درد و قائم کے بعد اگر کسی کا نام آتا ہے تو وہ
 محمد میر سوز (م ۱۲۱۳/۹۹ - ۱۷۹۸ ع) ہیں۔ محمد میر نام تھا اور اسی مناسبت
 سے میر تخلص اختیار کیا لیکن جی تخلص محمد تقی میر کا تھا۔ ۱۱۶۵/۱۷۵۲ ع
 میں جب میر کا تذکرہ نکات الشرا مکمل ہوا اس وقت تک سوز کا تخلص میر
 تھا اسی لیے میر نے لکھا کہ ”میرا تخلص اختیار کرنے کی خوشی میرا
 نصف دل اس سے خوش ہے۔“ ۵۲ لیکن جب محمد تقی میر کی شہرت بھیلی اور
 ایک تخلص سے اتنی بڑا ہونے کی وجہ سے محمد تقی میر سے معارضہ ہو گیا ۵۳
 تو انھوں نے اپنا تخلص بدل کر سوز اختیار کر لیا :

گھنٹے تھے پہلے میر میر تب نہ ہوئے ہزار حیف

اب جو گھنٹے ہیں سوز سوز یعنی۔ دا جلا کرو (سوز)

۱۱۶۵/۱۷۵۲ ع تک سوز کا تخلص میر تھا لیکن ۱۱۶۸/۵۵ - ۱۷۵۳ ع میں
 جب ”غزن نکات“ مکمل ہوا تو وہ اپنا تخلص بدل کر سوز اختیار کر چکے تھے۔
 گویا تخلص کی یہ تبدیلی ۱۱۶۵ اور ۱۱۶۸ (۱۷۵۲ - ۱۷۵۵ ع) کے درمیان
 ہوئی۔ سوز دہلی کے رہنے والے تھے۔ جہاں پیدا ہوئے اور جہاں بڑے۔ سوز
 کے والد سید ضیاء الدین بخاری ایک بلند پایہ بزرگ اور حضرت قطب عالم گجراتی
 کی اولاد میں سے تھے۔ ۵۳ میر سوز کے بارے میں چند باتیں کم و بیش سب تذکرہ
 نگاروں نے لکھی ہیں کہ میر سوز بلند پایہ بہت قلم خطاط تھے اور استعلاقی و

خط شفیقا میں کمال درجہ رکھتے تھے۔ ۵۵۔ نیر الغازی اور گھوڑ سواری میں یکتائے روزگار تھے۔ غرانت طبعی اور آدابِ صحبتِ ملوک میں بے مثال تھے۔ ۵۶۔ لطیفہ گو اور خوش گفتار تھے۔ ۵۷۔ منشی بے نظیر تھے۔ ۵۸۔ اور علم موسیقی سے بھی آگاہ تھے۔ ۵۹۔ قائم کے ذیل میں ہم لکھ آئے ہیں کہ قائم اور سوز دونوں شاہی توپ خانے میں ملازم تھے۔ احمد شاہ کی معزولی کے بعد قائم شاہی ملازمت سے ۱۱۶۷/۵۳ء ح میں الگ ہوئے۔ کم و بیش ہیں زمانہ میر سوز کی ترک ملازمت کا بھی ہونا چاہیے۔ اسی زمانے میں اشرف علی لہان بھی دہلی چھوڑ کر چلے گئے۔ ۶۰۔ سوز نے بھی اسی زمانے میں دلی چھوڑی اور سودا سے ہمت چلے لوہا مہربان خاں رند کے متوصل ہو گئے جس کی تصدیق قائم کے تذکرے ۶۱ سے بھی ہوتی ہے۔ سوز اور سودا کے تعلقات ہمیشہ خوشگوار رہے۔ بعض قرائن سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ سوز سودا سے مشورۂ سخن کرتے تھے۔ دیوان سوز کے اس قطعے سے بھی اس بات کی طرف اشارہ ملتا ہے :

صاحبو تم سے راست کہتا ہوں شاعری سے مجھے نہیں سمیت
میں انہوں میں تھا سب سے بیکالہ وہ دلاتے مجھے بہت عبرت
کہ مجھے ہمت بھی نہیں آتی ہم سے ہر آنے کسی طرح صحبت
ہا تو ہم سے کیا کرو باتیں با ہمیں جانتے ہوئے عزت
تب میں لاجار ہوئے کہنے لگا الہی باتوں کو شعر کی صورت
ورسہ اس منہ پہ شاعری تو ہے یہ بھی مرزا رفیع کی ہے دولت
اس زمانے میں اکثر استاد کسی دوسرے شاعر کو خود جواب دینے کے بجائے
اپنے شاگردوں کے نام سے اشعار لکھ دیا کرتے تھے۔ سودا نے بھی ایک بچو بہ
رباعی چمتر علی حسرت کے خلاف سوز کے نام سے لکھی :

کیوں سوز پہ حسرت کا لہ دل ہووے سہد
ہے شعر کی گریں کا دھواں اس کے ہاند
حسرت اے کیوں نہ ہووے شاعر ہے سوز
عطار کا لولہا ہے وہ ساٹھو گل قند

یہ رباعی دیوان سوز میں شامل نہیں ہے لیکن سعادت خاں ناصر نے ہووے واقعے کے ساتھ اسے اپنے تذکرے میں درج کیا ہے۔ ۶۲۔ ایک عرصے تک سوز اور سودا فرخ آباد میں ایک ساتھ رہے۔ سودا سوز کے بعد فرخ آباد چلے آئے اور سوز سے چلے وہاں سے ایضاً آباد چلے آئے جیسا کہ ان اشعار سے بھی معلوم ہوتا ہے جو فرخ آباد سے رخصت ہونے سے چلے سودا نے مہربان خاں رند کی خدمت میں پیش کی :

شعر کے بحر میں ترا استاد کشتی نہت کو ہے ہائر مراد
اس کو تو پر طرح غنیمت جانت بھر ملے گا نہ سوز سا اسات

نواب احمد خان کی وفات (۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ع) کے بعد فرخ آباد کی رولی ختم ہو گئی۔ نواب سہرمان خان ولد کی دیوانی بھی ختم ہو گئی۔ اسی زمانے میں سوز بھی فرخ آباد سے فیض آباد آ گئے جہاں شجاع الدولہ کی حکومت قائم تھی لیکن دربار سے توسل پیدا نہ ہو سکا۔ جب آصف الدولہ تخت نشین ہوئے تو کچھ عرصے بعد سوز کے دن بھرے اور وہ آصف الدولہ سے وابستہ ہو گئے اور لکھنؤ آ گئے۔ یہ سلسلہ آصف الدولہ کی وفات (۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ع) تک قائم رہا۔ پکتا نے لکھا ہے کہ ”نواب آصف الدولہ مرحوم سچے دل سے ان کی ہامزہ صحبت کے عاشق تھے اور بہت عزت و احترام سے پیش آتے تھے۔“ ۶۳۱ھ/۱۲۰۶ء/۶۳ - ۱۷۸۹ء میں سوز کا جوان سال بیٹا میر سیدی وفات پا گیا جس کا اثر یہ ہوا کہ درویشی مزاج میں آ گئی۔ ۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ع میں آصف الدولہ وفات پا گئے اور ۱۲۱۳ھ/۱۷۹۸ - ۱۷۹۹ع میں سوز بھی وفات پا گئے۔ شاہ کمال نے ج ”گفت تلخ“ ”سوز سوخت دلم“ ۶۵ سے اور جرأت نے دو قطعے لکھ کر۔ ج ”دواغ اب سوز کا لگا دل کو“ اور ج ”آہ ادا نے سخن نیم ہوئی“ ۶۶ سے سال وفات نکالا۔

بعد میں سوز ایک شریف النفس اور مریجاب مریخ انسان تھے۔ انہوں نے مدح و فلاح سے اپنی شاعری کو الگ رکھا، حتیٰ کہ ان نوابین و امراء کی شان میں بھی کوئی قصیدہ نہیں لکھا جن کے وہ متوسل تھے۔ ضرورت مندوں اور غریبوں کے کام کے لیے وہ ہر دم آمادہ رہتے تھے۔ پکتا نے لکھا ہے کہ ”امیروں کی خدمت میں غریبوں کی سعی و سفارش کرنے کے معاملے میں ان کا کوئی ثانی نہیں تھا۔ (یہ بات) سورج کی طرح ہر شخص پر ظاہر و آشکار ہے۔“ ۶۴۱ شاہ کمال نے شعرا کے دواوین اور ان کا اتنا کلام جمع کر لیا تھا کہ لکھنؤ میں کسی دوسرے کے پاس نہیں تھا۔ یہ بات بھی میر سوز نے آصف الدولہ تک پہنچائی جس کے نتیجے میں آصف الدولہ نے ہاتھی بھیج کر شاہ کمال کو بلوایا اور فرمائش کی کہ اگر وہ دواوین مجھے مستعار دے دو تو میں اپنے خوش نویسوں سے نقل کرا کے فوراً واپس کر دوں گا۔ اسی کے سالہ پانچ سو روپے کی تھیلی عنایت فرمائی اور جب دس دن کے اندر اٹھ دواوین واپس کیے تو پھر پانچ سو روپے کی تھیلی اور ایک دو سالہ عنایت فرمایا ۶۸۔ سوز متواضع، متواکل اور خوش گفتار انسان تھے۔ شعر پڑھنے کا لٹک سب سے نرالا تھا۔ شعر پڑھتے تھے تو اس کے معنی کی تصویر سامعین کے سامنے آ جاتی تھی۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ ”شعر

گو ہاتھ پاؤں آنکھ ہلکے تمام اعضا کو حرکت میں لا کر عجیب و غریب انداز سے بڑھتے تھے اور مردمان لافہم کو بھی اپنی طرف متوجہ کر لیتے تھے۔ ۶۹۱ء
میر سوز کی دو تصانیف ہیں۔ ایک رسالہ تیر اندازی کے بارے میں ۷۰۰ء جو
اب ناپید ہو چکا ہے اور دوسرا ”دیوان سوز“ جسے شاہ کمال نے سوزی زندگی میں
ترتیب دیا اور بعد میں اسی دیوان کی نقلیں عام ہوئیں۔ شاہ کمال کے مرتبہ دیوان
پر خود سوز نے خط شفیعا میں دستخط کیے تھے۔ ۷۱۰ء دیوان سوز ۳۵ میں
رباعیات اردو، ۶ رباعیات فارسی، ایک مستزاد، چھ قطعات، ۸ مضامین اور ایک
مختصر منظوم کے علاوہ باقی سب غزلیں ہیں۔ دیوان سوز میں بہت سی وہ غزلیں بھی
شامل ہیں جو دیوانِ رند (سہربان خان رند) میں موجود ہیں اور اس کی وجہ یہ
ہے کہ رند سوز کے شاگرد تھے۔ وہ غزلیں جو سوز نے رند کو کہہ کر دیں
وہ رند نے اپنے دیوان میں شامل کر لیں اور ساتھ ساتھ سوز نے اپنے دیوان میں
بھی درج کر لیں۔ سعادت خان ناصر نے لکھا ہے کہ ”رند کا دیوان مؤلف کی نظر
سے گزرا ہے۔۔۔ اکثر وہی غزلیں میر سوز صاحب کے دیوان میں موجود اور
لام رند کا ان میں سے لایا۔ یہ نہ چاہیے۔ جو چیز بالعموم گئی ہو اس کا دعویٰ
انصاف سے بعید ہے۔“ ۷۳۱ء اسی طرح دیوان سوز کی ۱۱۶ غزلیں ۷۴ غلطی سے
دیوان سودا میں بھی شامل ہو گئی ہیں جو سودا کی زندگی میں تیار کیے ہوئے
کلیات سودا کے نسخہ جوں میں شامل نہیں ہیں۔ ۷۵

دیوان سوز کے مطالعے سے پہلی بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ سوز، میر،
سودا، درد اور قائم سے مختلف قسم کے شاعر ہیں۔ ان کے کلام میں وہ تہ داری
اور گہرائی نہیں ہے جو میر و درد کے ہاں ملتی ہے اور نہ وہ قبیل ہے جو سودا
کے ہاں نظر آتا ہے۔ ان کے ہاں وہ انفرادیت بھی نہیں ہے جو میر و سودا کو
ہر دور اور ہر زمانے کا شاعر بنا دیتی ہے۔ وہ بنیادی طور پر غزل کے شاعر
ضرور ہیں اور ان کا موضوع بھی عشق ہے لیکن اس عشق میں نہ وہ گہرائی ہے
اور نہ وہ تجربیات جو میر و درد کی شاعری کو ایک منفرد رنگ دیتے ہیں۔ سوز
کی نظر سطح پر پڑتی ہے اور وہ سامنے کی باتوں سے اپنی شاعری کا رشتہ قائم
کر لیتے ہیں۔ سوز ظاہر کے شاعر ہیں، باطن کے نہیں، اسی لیے عشق کی کیفیات
فارمل ہو کر ان کی شاعری میں ظاہر ہوتی ہیں۔ ان کا عشقہ تجربہ نہ ہلکا ہے
اور نہ بہت ہلکا یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی شاعری میں ایک درمیانی سی
کیفیت کا اظہار کر رہے ہیں جسے ہم فارمل عشقہ کیفیت کہہ سکتے ہیں۔ سوز
ہمارے گونگے جذبات کو زبان نہیں دیتے بلکہ معلوم جذبات اور باتوں کو اس

طور پر منالت، سنجیدگی و شائستگی سے شعر میں دہرا دیتے ہیں کہ سننے والا روزمرہ کی ان عام باتوں کو شعر کی زبان میں سن کر خوش ہو جاتا ہے۔ سوز کے ہاں یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ زبان کے شاعر ہیں۔ روزمرہ و معاشرہ کے اعتدال سے شعر میں لطف پیدا کرتے ہیں۔ زبان کی سطح پر ان کے ہاں ایک اہتمام، رکھ رکھاؤ، سلیقے اور نفاست کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے کلام کا الگ پن زبان و بیان کی اسی نفاست سے پیدا ہوتا ہے۔ یہی طرز سوز ہے۔ وہ عشق اور محبوب کے تعلق سے ہر بات کا اظہار کرتے ہیں لیکن اس شائستگی اور منالت کے ساتھ کرتے ہیں کہ سننے والے کو ان کا اظہار اچھا لگتا ہے۔ اس طرز میں ایک ایسا اعتدال ہے کہ اگر قرا ما قدم اندر اندر ہو جائے تو بقول یکتاؔ یہ غنوں اور بازاروں کی زبان بن جائے۔ اسی لیے طرز سوز کی پیروی مشکل ہے۔

سوز نے اپنے طرز شاعری سے ادا بندی کے رجحان کو پیدا کیا جو لکھنوی مزاج کے چونچلے پن اور تذبذب ماحول کی مناسبت سے آئندہ ایک صدی تک مختلف شاعروں کے رنگ میں شامل رہا اور جعفر علی حسرت، جرات اور انشا و رنگین سے ہوتا ہوا داع تک پہنچا۔ سوز کی زندگی کے آخری دور میں لکھنوی شعرا کی جو اسل ابھری اس نے اس رنگ کی اتنی پیروی کی کہ وہ اعتدال، جو سوز کی شاعری کا طرہ امتیاز تھا، برقرار نہ رہ سکا اور یہی طرز رنگین کی رہتی اور دوسرے لکھنوی شعرا کی شاعری میں بقول مصحفی "چھانے کی شاعری" بن گیا۔ مصحفی نے سوز کے ہاں اسی اعتدال کی تعریف کی تھی جو بعد کے شعرا کے ہاں باقی نہ رہا :

لغزہ بھی شعر میں ہو تو پھر سوز کا سا ہو

کس کلام کی وگرنہ چھانے کی شاعری

سوز لکھنوی رنگ کے ہاں اور بیش تر وہ ہیں : ادا بندی کی تحریک، جس کے ممتاز ترین نمائندے قنبر بخش جرات ہیں اور جسے جعفر علی حسرت، انشا اور رنگین وغیرہ نے اپنایا اور پھیلا یا، سوز کی شاعری ہی سے شروع ہوتی ہے۔ جرات نے سوز کی وفات پر جو قطعہ تاریخ کہا تھا اس میں بھی سوز کی شاعری کے اسی رنگ ادا بندی کی طرف اشارہ کیا تھا :

خاک میں مل گئی ادا بندی گفتگو اب خوش آوے کیا دل کو

طرز سوز کی خوبی یہ ہے کہ یہ انتہائی سادہ ہے۔ اس میں عام بول چال کی زبان عفاقی کے ساتھ استعمال ہوتی ہے۔ اس میں نثر اور نظم کے حدود ملتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں لیکن اس کے باوجود اس میں ایک ایسا لطف ہے کہ سوز کے

اشعار ہمیں اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں اور ہم انھیں بڑھ کر آج بھی اس لطفِ سخن سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ یہ چند شعر بڑھے :

اہل ایمان سوز کو کہتے ہیں کانر ہو گیا
 آہ یا رب رازِ دل اب پر بھی ظاہر ہو گیا
 کیوں تو گھبرانا ہوا بھرتسا ہے آج
 سوز سچ کہہ آج پیرا کیا کیا
 ہم ہم انھیں گے ہمارے مل کر
 وہ دن بھی گھبراہٹِ خدا کرے گا
 یہ تو میں جانتا ہوں چھوٹوں نے
 کچھ تھپے چھوٹ سچ کہا ہوگا
 مجھ سے مت جی کو لگاؤ کہ نہیں رہنے کا
 میں مسافر ہوں کوئی دن کو چلا جاؤں گا
 یہ ہو سکے کہ اپنے تئیں سوز بھول جائے
 پر میری جان کہہ تھپے گیوں کو بھلا سکے
 اور تو اس نہیں چلتا ہے رقیبوں کا مگر
 سوز کے غم کو لکھ لکھ کے جلا دیتے ہیں

ہے شوخ مزاج - وزِ واقعہ چھوڑے گا اے برا کرے گا
 بھلا کون لچتا ہے انصاف کیجیے اہلے آدمی ہو زباں لک منہ والو

ادا بندی کی شاعری کا تعلق براہِ راست زبان کی شاعری سے ہے۔ اس میں محبوب کی ادائیں اور محاسباتِ عشق کا ہر رنگ بیان میں آتا ہے۔ سوز کی شاعری بڑھتی تو معلوم ہوتا ہے کہ جیسے کوئی شخص مزے لے لے کر، کھلے بندوں اپنے عشق اور محبوب کی باتیں کر رہا ہے۔ باتیں کرنے کے اسی انداز نے سوز کی غزل کو خوش نما بنا دیا ہے۔ اسی مخصوص طرزِ ادا کی وجہ سے سوز کے بہت سے اشعار ضربِ المثل بن کر ہماری روزمرہ کی ہر لطف گفتگو کا حصہ بن گئے ہیں۔ مثلاً یہ دو چار شعر دیکھیے :

ایک آفت سے تو مر مر کے ہوا تھا جینا
 بڑ گئی اور یہ کیسی مرے آفت نئی
 رسوا ہوا، خراب ہوا، مبتلا ہوا
 وہ کون سی گھڑی تھی کہ تجھ سے جدا ہوا

مٹ سوز کی بات مجھ سے پہنچو
ایسا تو گھیس منسا نہ دیکھا
وہ صورتیں نہ جانے کس دہس ہنسیاں ہیں
اب دیکھنے کو جن کے آنکھیں ترستیاں ہیں

میر و سودا کے اس دور میں سوز کی شاعری خالص اردو زبان کی شاعری ہے۔ اس میں فارسیت بہت کم اور اردو بن بہت نمایاں ہے۔ تھاپی سطح پر انفرادیت ایک بچیدہ چیز ہوتی ہے۔ انفرادیت شاعر کی عظمت کا ثبوت ضرور ہے لیکن یہ شاعر کی مقبولیت کے راستے میں حائل ہوتی ہے۔ اسی لیے فارسی شاعر، جو اپنے دور کے مقبول رنگ سخن میں شاعری کر رہا ہو، منفرد شاعر کے مقابلے میں زیادہ مقبول رہتا ہے۔ اس دور میں سوز کی مقبولیت کا یہی راز ہے۔ وہ شاعر، جو صرف اپنے دور کا شاعر ہو، اسی دور میں محسوس ہو، دور کا مزاج بدلنے کے ساتھ تاریخ کی جھولی میں جا گرتا ہے اور سوز کی طرح بھلا دھا جاتا ہے۔ اظہار و بیان کی سطح پر سوز نے زبان کو مہمیا اور اچھے ایک ایسی صورت دی کہ آئندہ نسلوں نے اچھے اپنے تخلیقی جوہر کی کسوٹی بنایا۔ اس دور میں صفائے زبان کی جو صورت نکلی اور بیان کا جو کینڈا بنا اس سے اردو زبان کے خد و خال پورے طور پر نمایاں ہو گئے اور میر سوز شاعری کی اس زبان کے بنانے والوں میں امتیاز کے ساتھ شریک ہیں۔ ان کے ہاں اردو زبان، بیان کی سطح پر، آگے بڑھتی ہے۔ وہ عام روزمرہ و محاورہ کو اظہار بیان میں جذبہ کر کے لکھنوی شاعری اور ذوق و داغ کے بھی رو ہو جاتے ہیں۔ تاریخ ادب میں سوز کی یہ اہمیت ہے کہ ایک طرف وہ اپنے دور کے رجحانات کے ترجمان ہیں اور دوسری طرف اچھے ایک رخ دے کر اس رجحان کو بھی ابھارتے ہیں جو جرأت کی ”ادا بندی“ میں ایک نیا رنگ سخن بن جاتا ہے اور آئندہ دور میں لکھنوی رنگ سخن کو جنم دیتا ہے۔ میر نے سوز سے کہا تھا کہ ”موقع و محل تمہاری شعر خوانی کا وہ ہے جہاں لڑکیاں جمع ہوں اور ہنڈ کلیا بکتی ہو۔“ آئندہ دور میں جو ہنڈ کلیا والی شاعری لکھنؤ میں عام ہو کر حارسے بر عظیم میں مقبول ہوئی میر سوز اس رجحان کے پیش رو ہیں۔

(۳)

چھوٹا ہڈی ہڈی کے سائے میں دب کر رہ جانا ہے۔ یہی صورت خواجہ
میر انو (۱۱۳۸ھ - ۱۲۰۹ھ / ۱۷۲۵ - ۱۷۹۳ء) کے ساتھ ہوئی۔

میر اثر ، خواجہ میر درد کے چھوٹے بھائی بھی تھے اور ادب کے جاں نثار مرید بھی۔ میر درد نے ان کی پرورش و تربیت کی تھی اور اپنی مرضی کے مطابق انہیں ایک مخصوص سائنس میں ڈیپتھی دینا چاہتا تھا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ میر اثر خود وہ بن سکے جو وہ بن سکتے تھے۔ مثنوی ”غواب و خیال“ کو پڑھ کر ایک ایسی مضطرب و بے نواز روح سامنے آتی ہے جس میں اعلیٰ درجے کا تخلیق جوہر تھا اور جس سے غنائی عشقہ شاعری کے سدا چار پھول کھلائے جا سکتے تھے لیکن یہ بیان کرنا کہ اگر ایسا نہ ہوتا تو کیا ہوتا چونکہ تاریخ کے دائرے سے باہر ہے اس لیے صحیح راستہ یہی ہے کہ دیکھا جائے میر اثر کون تھے ، کیا تھے اور انہوں نے اپنی باری آنے پر ادب کی تاریخ میں کیا خدمت انجام دی۔

میر درد کے باب میں ہم ایسی پست سی باتیں لکھ آئے ہیں جن کا تعلق یکساں طور پر میر اثر سے بھی ہے۔ جد میر نام اور اثر تخلص تھا۔ خاندانی نسبت کی وجہ سے خواجہ اور سلسلے کی نسبت سے جلدی بھی نام کا حصہ ہیں۔ خواجہ میر درد نے اثر کا نام خواجہ جد میر^{۸۰} بھی لکھا ہے اور جد میر جلدی^{۸۱} بھی۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، اثر نے اپنا تخلص عبدالیپ و درد کی مناسبت سے اثر رکھا۔ خواجہ جد میر اثر جلدی ۱۱۵۸ھ/۸۰۵۱-۳۶/ع ۱۷۳۵ء میں دہلی میں پیدا ہوئے۔ میر درد سے اکتساب علم کیا^{۸۲} اور خواجہ احمد خاں سے علوم ضروریہ حاصل کیے۔^{۸۳} علم تصوف ، موسیقی اور تاریخ گوئی پر عبور اور علم ریاضی میں درک رکھتے تھے۔ ۱۱۷۲ھ/۵۹/ع ۱۷۵۸ء میں جب میر درد رسالہ ”واردات“ لکھ چکے تو میر اثر کی نرمانش پر انہوں نے اپنی ”معركة الآراء“ تصنیف ”علم الکتاب“ تحریر کی۔ ”علم الکتاب“ کے آغاز کے وقت میر اثر کی عمر ۳۱ سال تھی۔ ”علم الکتاب“ کے بعد درد نے چار رسالے ”لالم“ ”درد“ ”آمر سرد“ ”درد دل“ اور ”سبح“ بحفل بھی میر اثر کی نرمانش پر لکھے اور اثر ہی نے انہیں یکجا و مرتب کر کے ہر رسالے کی تاریخ تصنیف بھی لکھی۔ ہر قسم پر وہ درد کے معاون اور ان کے تلمیذ کاسوں میں شریک رہتے تھے۔ دولوں بھائی ایک چان دو قالب تھے۔ درد نے ”علم الکتاب“ میں لکھا ہے کہ ”کسی جگہ اور کسی حال میں بھی ، مجھ سے جدا نہیں رہتے۔“^{۸۴} مثنوی ”غواب و خیال“ اور دیوان ”اثر“ میں جس خلوص و عقیدت کا اظہار کیا ہے اس سے اثر کی بے پناہ محبت کا اندازہ ہوتا ہے۔ میر درد کی وفات کے بعد میر اثر ہی ان کے خلیفہ و جانشین مقرر ہوئے حالانکہ اس وقت خود درد کے بیٹے میر الم (ولادت ۱۱۷۰ھ/۵۷-ع ۱۷۵۶ء)^{۸۵} موجود تھے اور ان کی عمر ۲۹ سال تھی۔ میر اثر ابھی اپنی عمر کے پندرھویں

سال میں تھے کہ ۱۱ ذی الحجہ ۱۱۱۹ھ/۱۱ نومبر ۱۷۰۶ء کو ان کی شادی کر دی گئی ۸۵۔ گلشن ہند (۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء) میں مرزا علی لطف نے میر اثر کا ذکر صفتاً ماضی میں کیا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ اثر ۸۰، ۲۱۵ھ سے پہلے ہی وفات پا چکے تھے۔ دہلی میں ان کے مزار پر تاریخ وفات صدر ۱۲۰۹ھ/اگست ۱۷۹۳ء کندہ ہے اور یہیں صحیح ہے۔ باقی ساری تاریخیں غلطی ہیں۔ وفات کے وقت میر اثر کی عمر تقریباً ۶۱ سال تھی۔

میر اثر صاحب علم و عمل درویش تھے۔ زیادہ وقت عبادت و ریاضت میں گزارتے تھے۔ ۸۶۔ میر درد کے قبضہ تربیت نے ان کی صلاحیتوں کو ماضیہ کر وہ گچھ بنا دیا تھا جو وہ تھے۔ شاہ عالم ثانی نے ۱۱۱۹۳ھ/۱۷۰۹ء میں بیگم جان کی شدید علالت کے دوران جب دعائے صحت کے لیے میر درد کو بلایا تو انہوں نے میر اثر کو بھیج دیا۔ ۸۷۔ عشق میر اثر کی شخصیت و میرن کا نمایاں پہلو ہے۔ اسی عشق نے جب مجازی پیرایہ اختیار کیا تو اس کا اظہار شاعری میں ہوا اور اسی عشق نے جب حقیقت و معرفت کا رخ کیا تو ان کی زندگی کا رنگ بدل گیا۔ جسی اضطراب و بے فراوی کے ساتھ وہ اپنے محبوب مجازی کے ہجر میں تڑپتے دکھائی دیتے ہیں اسی شدت کے ساتھ وہ اپنے پر و مرشد خواجہ میر درد کے عشق میں مبتلا نظر آتے ہیں۔ جذبہٴ محبت ایک ہے، صرف دوہائے عشق نے رخ بدل لیا ہے۔ اسی کیفیت عشق نے ان میں فرس و گداختگی پیدا کی اور اسی نے ثابت قدمی کے ساتھ الہی فن و تصوف کے راستے پر چلایا۔ یہی عشق اور اس کی شورش و برشتگی ان کی شاعری کی جان ہے۔ میر اثر طبعاً غلیظ اور متواضع، مزاجاً رقیق القلب اور صاحب درد تھے۔ ۸۸۔ میر حسن نے لکھا کہ ”قصائے نامدار اور سلجائے کاسکار... ایک درویش ہے صاحب وقار اور ایک صاحب سخن ہے پر اثر، عالم و فاضل، اس کی فکر کا رتبہ نہایت بلند ہے۔“ ۸۹۔

مثنوی ”غواب و خیال“، مثنوی ”بیان واقع“ اور ”دیوانِ اثر“ ان کی تصانیف ہیں۔ مثنوی ”غواب و خیال“ میں اثر نے ہجر و وصل کی گہنہات کو اس طور پر بیان کیا ہے کہ مجازی و حقیقی پہلو ایک دوسرے میں مدغم ہو گئے ہیں۔ مثنوی ”بیان واقع“ فارسی زبان میں ہے جس میں اثر نے نہ صرف اپنا نسب نامہ اور اپنے نانا سید محمد قادری کے واقعہٴ شہادت کو درج کیا ہے بلکہ اپنے والد خواجہ محمد ناصر عندرب کی روحِ حسن سے ملاقات، نسبتِ خاص عنایت کرنے کے واقعے اور ان کے معذلات کو بھی موضوعِ سخن بنایا ہے۔ بعض

اہل علم مثنوی "بیان واقع" کو میر اثر کی تصنیف ماننے میں تامل کرتے ہیں لیکن یہ اس لیے درست نہیں ہے کہ ناصر لذیر عراق نے جلد اثر نواب ظفر اللہ خاں اور ایک دوسرے امیر ظفر خاں رستم جنگ گو ایک شخصیت سمجھنے میں جو غلطی کی ہے وہ مثنوی "بیان واقع" میں میر اثر نے نہیں کی ہے۔ اس میں جو واقعات بیان ہیں آئے ہیں وہ ان کے خاندانی حالات کے مطابق ہیں جن کا ذکر خواجہ ہد ناصر عندلیب نے اپنے رسالے "ہوش افزا" میں اور میر درد نے "واردات" اور "علم الکتاب" میں کیا ہے۔ "دیوان اثر" ۹۰۰ میں اثر کی ۱۳۲ مکمل اور ۹ لاکھام اردو غزلیات کا مجموعہ ہے جس میں ۶۶ رباعیات، ۱۲ قطعات کے علاوہ ۸۸ فردیات بھی شامل ہیں۔ آخر میں ۱۳ فارسی رباعیات بھی شامل دیوان ہیں۔ میر اثر فارسی میں بھی شاعری کرتے تھے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "فارسی و اردو اشعار اچھے بڑے بھائی سے کم نہیں کہتے۔" ۹۱۱

میر اثر کی بنیادی اہمیت ایک مثنوی نگار کی ہے۔ ان کی غزلوں پر مثنوی کے مزاج کی اور مثنوی پر غزلوں کے مزاج کی گہری چھاپ ہے۔ مثنوی خواب و خیال ایک طویل غزل ہے اور دیوان اثر کی غزلیں مختصر مثنویوں ہیں۔ یہ مثنوی میر اثر کی خود نوشت سوانح عمری ہے جس میں اثر نے اپنی زندگی کے ایک شدید عشقہ ٹبرے کو بے باکی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ مثنوی "خواب و خیال" کو خود سے بڑھنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ مثنوی دو دفعہ میں لکھی گئی ہے۔ ایک دفعہ میں وہ حصہ لکھا گیا جس میں خالص جسمانی عشق اور ایک سچے عاشق کی بے قراری کو بیان کیا گیا ہے۔ یہ حصہ میر اثر نے اپنے دوستوں کو سنایا اور انہوں نے یہ اشعار اپنی یاخوں میں درج کر لیے۔ اس سے میر اثر کے عشق کا واقعہ مشہور ہو گیا۔ اس دور کے معاشرے میں، جہاں عورت و مرد کے عشقہ رشتے کو معاشرتی سطح پر اچھی نظر سے نہیں دیکھا جاتا تھا، یہ بات اس معزز و محترم خاندان کی رسوائی کا باعث ہوئی۔ میر اثر ایک عجیب عالم میں تھے۔ تیر کہاں سے نکل چکا تھا۔ اس کا حل انہوں نے یہ نکالا کہ اس مثنوی کے شروع اور آخر میں چت سے اشعار کا اضافہ کر کے اس بات پر زور دیا کہ یہ بات بے اصل ہے اور مثنوی کے مجازی عشق کا رخ عشق حقیقی کی طرف موڑ دیا۔ اس میں منطقی ربط پیدا کرنے کے لیے مثنوی کے وسطی حصے میں بھی کچھ اضافے کرتے رہے۔ اب یہ مثنوی تصوف کے اس متولی کی ترجمان بن گئی کہ عشق مجازی عشق حقیقی کا ذمہ ہے :

عشق کی حالتوں کو ذمہ کریں سارے خطروں سے پاکہ سینہ کریں

اس بات کا ثبوت کہ مثنوی "خواب و خیال" دو دلع میں لکھی گئی، یہ ہے کہ پہلے اور آخری حصے میں وہ شدت اظہار نہیں ہے جو عشقہ واردات کے بیان میں محسوس ہوتی ہے۔ نہر میر اثر نے مثنوی میں خود اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اگر یہ اشعار، جو لوگوں کو یاد تھے اور مشہور ہو چکے تھے، کہیں دیکھو تو یہ سمجھو کہ یہ شعر میرے نہیں ہیں بلکہ اس کے ہیں:

اب جو دیکھو کسو کے پاس کہیں

یہ یہ اس کے ہی شعر، میرے نہیں

اس شعر سے آگے بڑھنے کے یہ چند اشعار اور بڑھ لہجے تاکہ یہ بات واضح ہو جائے:

وضع اس کی ہوں ہے خالص طبع ہے مجھے اس سے انحراف طبع
یہ انحراف طبع بعد کی بات ہے۔ اس انحراف، خوف رسوائی اور خاندانی عزت و ناموس کی وجہ سے اثر نے اس مثنوی کو دیوان میں شامل نہیں کیا۔ اب مثنوی کے یہ چند شعر اور بڑھ لہجے:

کہ کہوں عہد ہے گر اوس کو تمام

کچھ سردست ہنستے ہنستے کہا

کہ کہا اس کو داخل دیوان

آزمائنا تھا کچھ روانی طبع

ایک دو دن میں گہ کے ہنسک دیا

اب جو دیکھو کس کے پاس کہیں

ایک تو رخصت ہے سہل زان

پھر تو قابل نہیں سنانے کے

ہیں کہ سمجھیں ہیں اس کو سارے عوام

اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ آخر میر اثر نے یہ مثنوی، جس سے وہ بعد میں

متعرف ہو گئے اور اپنے دیوان میں بہر شامل نہیں کیا، کیوں لکھی تھی اور

میر درد نے انہیں ترجیح دلانے کے لیے وہ سو شعر، جو بنائے کلام تھے،

کیوں گہہ گر دیے تھے؟

کچھ سو شعر مثنوی کے طور

دفعاً دم میں بے قائل و غور

ہیں اشعار ہیں بنائے کلام

متفرع اوس یہ ہے یہ تمام

مثنوی کے مطالعے سے ثابت سامنے آتی ہے کہ وہ عشقہ تجربہ جس کا اظہار میر اثر

نے کیا ہے ان کا اپنا حقیقی تجربہ تھا۔ وہ عشق کی جس آگ میں جل رہے تھے

اور روز بروز جس ابھارِ عشق سے ان کا کام تمام ہو رہا تھا ، سارے خاندان اور خصوصاً میر درد کے لیے تشویش کی بات تھی ۔ درد نے سب طرح کے جتن اور علاج معالجے کئے ہوں گے لیکن بد تقی میر کی طرح ان کو بھی کوئی افاقہ نہ ہوا ہوگا ۔ بوجھنے پر اثر نے ، اس دور کی معاشرت کے پیش نظر ، عشق کا راز فاش کیا ہوگا :

میں کہے حال کون جانے ہے چپ رہے حال کون جانے ہے
کچھ نہ کہنا تھا کیا مرض ہے اے آہ و زاری سے کیا غرض ہے اے
کس لیے اس کی زند و بھوک کئی کیا معیبت بڑی ہے روزِ نئی
کس لیے لہلہائے سالس بھرتا ہے کس لیے آہ و نالہ کرتا ہے
یوں جو سوکھے ہے کیا اے دق ہے یا کسو شخص پر یہ عاشق ہے
با کہ اس کو جنون و سودا ہے کچھ دماغی خلل یہ پیدا ہے
نہا ہوا پر کسو یہ شیدا ہے سب علامات عشق پیدا ہے
حال بوجھو تو خیر رونے لگے اور ۔ اللہے غلبہ ہونے لگے
بہ گئے آپ ہی آپ بکتا ہے بات بوجھو تو منہ کو تکتا ہے
لیکن جب دیوانگی بڑھی تو میر درد کے نسلِ لشی دینے پر اثر نے اپنے عشق کا واقعہ الہی بنادیا :

الغرض بعد ایک مدت کے اور اٹھانے ہزار شدت کے
آئندہ عشق میں ہوا جو گداز دل عاشق نے تب یہ کھولا راز
میر درد نے اس واقعے کو لہلہائے دل سے بنا :

دل مرا ان نے ہاک و مال کیا باوجودِ خطا معاف کیا
اور پھر وہی علاج ٹھوہر کیا جو سراج الدین علی خان آرزو نے بد تقی میر کے
علاجِ جنون کے لیے ٹھوہر کیا تھا کہ ”رشت کے پارہ کٹنے سے قطعِ شعر
خوش تر ہے ۔“ ۹۲۱ میر اثر کو ترغیبِ شعر دلانے کے لیے درد نے مثنوی کے
سو شعر خود کہہ کر دیے ۔ عشق کی آگ لیز تھی ۔ اثر نے اسی غلبے میں جو جو
خیالات جس جس طرح آتے گئے الہی شعر میں کہنے گئے ۔ ”یا نہ ۔ عشق میں
تصورِ معشوق بھی شامل تھا ۔ لہٰذا معشوق کے جسم کا ہر حصہ ہاد آتا گیا ۔
آرزوئے وصل اور آئندہ فراق کا اظہار بھی ہو گیا ۔ میر اثر نے بہت کم وقت
میں اس ساری کیفیت کو اشعار میں بیان کر دیا ۔ مثنوی ”خواب و خیال“ کے
طرز و بیان میں جو شور و برشتگی ہے ، جو جلانے اور اڑھانے والی کیفیت
ہے وہ عشق کی اسی شدت سے پیدا ہوئی ہے جس کی آگ میں میر اثر اس وقت

جل رہے تھے۔ عشق، کی آگ ٹھنڈی پڑنے کے بعد تو اردو شاعری میں بیان ہوں ہے لیکن شدت کے ساتھ بھڑکنے ہوئے جذبات، بیان میں نہیں آئے تھے۔ اس اعتبار سے یہ مثنوی بے مثال ہے۔

علم نفسیات کی رو سے وہ ادب ہارے، جنہیں لکھ کر ادیب یا شاعر اپنے باطن میں چھپی ہوئی کمناؤں یا آرزوؤں کا برملا اظہار کرتا ہے، خود اس کے لیے تزکیاتی اثر (Cathartic) رکھتے ہیں۔ اس تخلیقی عمل سے اس کی ذات بردے سے باہر آ جاتی ہے اور وہ اپنی داخلی کیفیات کو خارجی رنگ دے کر ایسی آسودگی حاصل کرتا ہے گویا وہ متعدد اسے حاصل ہو گیا ہے۔ جرمن شاعر رلکے (Rilke) نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ”اس کی شاعری خود اس کے لیے ایک علاج کا درجہ رکھتی ہے۔“ فرائل کے نظریے کی رو سے یہی جنس خواہش کا اظہار (Libido) جسے ہم خواہش وصل کہتے ہیں، دواصل ذہنی ارتقاع (Sublimation) کی ایک صورت ہے۔ شاعر یا فنکار، جو دیوالہ اور اعصاب زدہ (Neurotic) ہوتا ہے، تخلیقی اظہار سے اپنی غیر آسودہ خواہشات کا نعم البدل تلاش کر لیتا ہے۔ فرائل کے نزدیک تخلیقی ادب ایک قسم کا طریقہ علاج ہے جو ادیب کی بیماری کا رخ بلند تر مقاصد کی طرف موڑ کر اسے دور کر دیتا ہے۔ ادب کے سلسلے میں ارسطو نے بھی یہی کہا تھا کہ اس کے ”اثرات دواصل ذہنی صحت کے لیے نہایت شفا بخش ہیں۔“ ڈرامہ اور شاعری ذہنِ انسانی کا گیتھار سس کرتے ہیں۔ ”۱۴“ شدید جذبات کے تخلیقی اظہار سے فنکار خود ان سے اچھی طرح واقف ہو جاتا ہے اور اس آگہی سے ان جذبات کی گرفت کمزور پڑ جاتی ہے۔ مگر درد نے بھی مگر اثر گلو اپنے شعور و لاشعور میں چھپی ہوئی خواہش وصل کے اظہار کی ترغیب دے کر یہی کام کیا اور جب وہ اس کا اظہار کر چکے اور ان کے باطن کی آگ ٹھنڈی پڑ گئی تو رفتہ رفتہ تصور محبوب تصویر شیخ میں بدل گیا اور وہ جذبات جو اب تک وصلِ محبوب کے طالب تھے، مرشد سے وابستہ ہو کر وصلِ اللہ کی طرف ہو گئے۔ ادب و فن کس طرح تزکیہ کرتا ہے اور بھر کس طرح ارتقاع کرتا ہے، مثنوی ’غواب و خیال‘ اس کی بہترین مثال ہے۔ مثنوی ایک کہیں بستی ہے اور اثر اپنے جذبات کا سچا اور مجنوناانہ اظہار کر کے بات چیت سے علاج (Talking Cure) کرتے ہیں۔ ساتھ ساتھ مثنوی میں درد کی غزلیں ان کے جذبات کے ارتقاع کا کام بھی کرتی ہیں۔ اس مثنوی میں عربانی کی حد تک جو گھلا بن ہے وہ بھی تزکیے کے لیے ضروری تھا ورنہ جذبات کے دبائے سے اثر کا تزکیہ اور ارتقاع ممکن نہ ہوتا۔ اسی لیے اس میں وہ فنکارانہ توازن نہیں ہے جو مثنوی

مصرالبیان میں ملتا ہے۔ یہ ایک ایسی طویل نظم ہے جس کا نفسیاتی تجزیہ مطالعہ ادب کا ایک نیا باب کھولتا ہے۔ اپنی ساری بے رہائی اور تکرار و طوالت کے باوجود اس لحاظ سے بھی یہ اُردو زبان کی ایک اہم مثنوی ہے۔

اس مثنوی میں بظاہر کوئی قصہ نہ ہونے کے باوجود ایک قصہ چھپا ہوا ہے۔ یہ قصہ ان دو انسانوں کا ہے جو ایک دوسرے کے عشق میں گرفتار ہیں۔ ان میں سے ایک مرد ہے اور ایک عورت۔ دونوں ایک دوسرے سے ملتے ہیں، ساتھ رہتے ہیں، ساتھ اُٹھتے بیٹھتے اور سوتے ہیں لیکن پھر ایک وقت ایسا آتا ہے کہ عورت جدا ہو جاتی ہے اور وعدے کے باوجود نہیں آتی۔ عاشق روز انتظار کرتا ہے۔ طویل فراق سے بے قرار اور یاد محبوب میں پردم گم سم رہتا ہے۔ اسے گزرے ہوئے لمحے اور واقعات ایک ایک ٹکڑے یاد آنے لگتے ہیں۔ وہ وصل کے لمحوں کو بھی یاد کرتا ہے۔ محبوب کے جسم کے ہر ہر حصے کو تصویر کی آنکھ سے دیکھتا ہے۔ اس تصور سے عشق کی آگ اور بھڑکتی ہے۔ وہ نامہ و پیام بھیجتا ہے لیکن محبوب تو بدل گیا ہے۔ ع "نام سے میرے منہ لہنھاتا ہے" وہ اس کے قول و قرار یاد دلاتا ہے لیکن محبوب پر کوئی اثر نہیں ہوتا۔ کیفیت عشق کا اظہار شعر بن جاتا ہے۔ یہ اشعار لوگوں تک پہنچتے ہیں تو محبوب شکایت کرتا ہے کہ تو نے مجھے سارے جگ میں رسوا کر دیا ہے۔ ع "دیکھو اب نہ آؤں ہاتھ گھبر" اسی کے ساتھ نامہ و پیام بھی بند ہو جاتا ہے۔ عاشق اپنی صفائی بھی سمجھتا ہے لیکن اب ادھر سے خاموشی ہے۔ عالم اضطراب میں عاشق جان پر گھیل کر محبوب کے در پر جاتا ہے جہاں اسے وہ نئی سنوری نظر آتی ہے۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ یہ محبوبہ کوئی بازاری عورت تھی جس کے عشق میں میر اثر گرفتار تھے۔ عاشق کے وہاں جانے سے اس کی سانگ بڑھ جاتی ہے :

جب سے ہر دل تو ہو گیا ہے عزیز ہوس و عشق کی وہی نہ کمیز
اس سے آگے یہ کلوہار نہ تھا روڈ دل کا لیا شکوہ نہ تھا
لیکن محبوب اب بھی اُس سے سی نہیں ہوتا۔ وہ اسے اپنے گرجے میں آنے سے بھی منع کرتا ہے۔ عاشق کی حالت اور غراب ہو جاتی ہے۔ عاشق عورت زاد کی نفسیات بیان کر کے اسے طعنے دیتا ہے اور جب مایوس ہو جاتا ہے تو پھر ہر چیز سے بے نیاز ہو جاتا ہے :

اب ملاقات بھی ہوئی تو گھبرا سب مکافات بھی ہوئی تو گھبرا
اب تو ہاتھ فرض تو گر آن ملے ہوویں شکوے نہ مبری جان کئے

اب نہ اپنی خبر نہ دل کی خبر ہو گرا ہے زوال عین و السر
 میں رہا ہوں تو کچھ خبر ہووے دل رہا ہو تو اب اثر ہووے
 اس منزل میں آکر ”حضرت“ کا فرمایا دل پر اثر کرنے لگتا ہے ۔ اب وہ اثر
 اس باقی نہیں رہا تھا ۔ وہ تو مر چکا تھا اور اس کی جگہ دوسرا اثر پیدا ہوا تھا :
 اب اثر کو کہاں سے میں لاؤں ڈھولہوں کیدھر کہاں اوڑھے پاؤں
 اس جگہ تو نہ میں نہ تو ہے اب اس گنہگار اور گنہگار ہے اب
 اے مرے پیر میں ہیں کی ہے خبر ہے یہ وقت مسد کہ آہ اثر
 اور اس کے بعد پیر کی مدح اور اظہار عقیدت پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے ۔

یہ مثنوی چونکہ ایک عاشق کے پر مارح کے جذبات و کیفیات اور اس کے
 سواخ کا سچا ، بے ساختہ اور بے باکانہ اظہار ہے اس لیے اس میں وہ سب کچھ
 بیان میں آ گیا ہے جو عام طور پر بیان میں نہیں آتا ۔ یہ عشق خالص مجازی و
 جسمانی نوعیت کا ہے ۔ مثنوی ”سحرالبیان“ میں جو بیان وصل ملتا ہے وہ مختصر
 ہے اور اشارات و کنایات میں بیان کیا گیا ہے ۔ نضرکی نے ”گلشن عشق“ میں
 ”احوال شب زفاف“ کا جو تفصیلی نقشہ پیش کیا ہے اس میں استعاروں کے
 ذریعے تصور کی آنکھ میں کاجل کی سلاخی پھیری ہے ۔ فیضی نے ”لیلیٰ دمن“
 میں اور جاسی نے ”یوسف زلیخا“ میں اپنے حسن بیان سے دلکش و رنگین تصویریں
 بنائی ہیں ۔ یہ وہ خیال آفریں تصویریں ہیں جن میں دوسروں کے وصل کو بیان
 کیا گیا ہے ۔ لیکن میر اثر کے ہاں اس بیان میں اس لیے حدت اور شدت ہے کہ
 وہ روزمرہ کی عام زبان میں خود اپنی آپ بیتی بنا رہے ہیں ۔ یہ بیان وصل اس
 لیے واقعاتی ہے کہ وہ آرزوئے وصل کی آگ میں اس مثنوی کو لکھتے وقت بھی
 جل رہے تھے ۔ میں صورت اس مثنوی کے ”سراپا“ کے ساتھ ہے ۔ یہ خیالی جسم
 کی تصویریں نہیں ہیں بلکہ اس دیکھے بھالے جسم کی تصویریں ہیں جس کی آرزو
 میں انہوں نے خود کو بھی بھلا دیا ہے ۔ اسی لیے ان کے بیان میں وہ کیفیت و
 سرشاری ہے جو اس آگ کے بھٹنے کے بعد اس طور پر دوبارہ پیدا نہیں کی جا
 سکتی تھی ۔ شاہ حاتم کے ”دیوان زادہ“ میں بھی ایک ”سراپا“ موجود ہے جس
 میں محبوب کے ۲۲ اعضائے جسمانی اور ان کے اوصاف کی ترقیاتی کی گئی ہے لیکن
 اس میں اوپری پن تو ہے سرشاری نہیں ہے ۔ سحرالبیان کے ”سراپا“ میں آرائش
 جال تو ہے لیکن بیان بھی وہ ڈوب جانے والی کیفیت نہیں ہے جو میر اثر کے
 بیان سراپا کو اردو شاعری میں منفرد بنا دیتی ہے ۔

بہت ، تکنیک اور ترتیب کے اعتبار سے یہ ایک ناقابل ذکر مثنوی ہے ۔

اس میں تکرار بھی ہے اور بے جا طوالت بھی - جاوے جا میر درد کی اُردو فارسی غزلوں کی بولہ کاری ہے لیکن ان تمام کمزوریوں کے باوجود اس میں عشق کی والہانہ کیفیت اتنی تیز اور موثر ہے کہ یہ مثنوی پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بہا لے جاتی ہے - اس میں جو زبان و بیان کی سادگی ہے ، جو زور سلاست و روانی ہے ، صداقتِ اظہار کی جو گرمی ہے وہ ہمیں اُردو کی کسی دوسری مثنوی میں نہیں ملتی - عشق سے انسانی ذہن کس طرح بدلتا ہے اس عمل کا اظہار بھی اُردو کی کسی دوسری مثنوی میں اس طور پر نہیں ملتا - اس میں آپ بیتی کی سی دلچسپی بھی ہے اور ایک بے قرار روح کی حلیقہ کیفیات کا برملا اظہار بھی - میر نے اپنی مثنویوں کو غزل کا رنگ و آہنگ دے کر اُردو مثنوی کو ایک نئی صورت عطا کی تھی - اثر نے مثنوی ”خواب و خیال“ میں غزل کے رنگ و آہنگ کو اس طور پر ملا دیا ہے کہ اس مثنوی میں دونوں اصناف مل کر ایک ہو گئی ہیں - یہ مثنوی ہوتے ہوئے بھی ایک طویل مسلسل غزل ہے اور غزل ہوتے ہوئے بھی ایک مثنوی ہے - اس اعتبار سے بھی یہ اُردو کی ایک منفرد مثنوی ہے - میر حسن کی مثنوی سحرالبیان اپنی ہیئت ، فنی توازن اور خارجی تصویروں کی وجہ سے ایک شاہکار ہے لیکن اثر کی مثنوی میں ہجر و وصل کے نقشے ، بے قراری و اضطراب کی کیفیات سحرالبیان سے زیادہ پر اثر ہیں - سحرالبیان کا عاشق کمزور اور بے عمل ہے لیکن ”خواب و خیال“ کا عاشق ایسے جذبہ عشق کا حامل ہے جو آوازوں سے وصل میں جوئے شیر لانے اور تلاشِ محبوب میں صحرا صحرا پھرنے کا حوصلہ رکھتا ہے - میر کی مثنویوں کا عاشق جان سے گزر کر وصلِ محبوب سے ہم گنار ہو جاتا ہے لیکن ”خواب و خیال“ کا عاشق اس عشق کا رشتہ ، اپنے پر و مرشد کی مدد سے ، عشقِ اللہ سے قائم کر لیتا ہے اور اسے ایک بلند اثر مقصد پر لگا دیتا ہے - اسی لیے مثنوی خواب و خیال اللہ ہوتے ہوئے بھی اللہ نہیں ہے - یہاں عشق ایک مثبت راستہ اختیار کر لیتا ہے جو ہمیں کسی اور اللہ مثنوی میں نہیں ملتا -

مثنوی ”خواب و خیال“ اپنے طرزِ ادا کی وجہ سے اُردو مثنویوں میں امتیازی حیثیت کی حامل ہے - اس میں عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے جس کی تخلیق قوت کو سب سے پہلے میر نے بھجانا تھا - میر اثر نے بھی اس عام زبان کی تخلیق توانائی سے کام لے کر اپنی مثنوی کو ایک نیا رنگ دیا ہے - اس میں وہی سادگی ، وہی لہجہ ، وہی الفاظ ملتے ہیں جو روزمرہ کی بات چیت میں ہوتے ہیں - یہاں عام زبان ادبی زبان بن کر استعمال ہوئی ہے - اظہار کی سطح

ہر بہ ایک دریا ہے جو اسدا چلا آ رہا ہے ۔ جذم کی سچائی ، اظہار کی سہ ہائی ،
عام بول چال کی زبان اور روزمرہ و محاورہ نے اس میں ایک ایسا اچھوتا رنگ بھر
دیا ہے جو اس مثنوی کے ساتھ مخصوص ہے اور اس وجہ سے اس کے بہت سے
اشعار ضرب المثل بن کر ہمارے اظہار کا حصہ بن گئے ہیں ۔ مثنوی ”خواب و
خیال“ ایک ایسی تخلیق ہے جو ، ادب کے خاص دھارے سے الگ ، اتفاق سے
وجود میں آ جاتی ہے اور اس میں از خود کوئی ایسی بات پیدا ہو جاتی ہے کہ
وہ اہم ہو جاتی ہے ۔ یہ مثنوی اس لیے جاذبِ نظر ہے کہ یہ تمام مثنویوں سے
الگ ہے ۔ اس کا طرزِ مثنوی کا ما ہے یہی اور اس سے مختلف بھی ۔ جدید دور
میں اس کی ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ اس میں ایک شاعر کے عشق میں گم ہو
جانے اور پھر تزلزل کے ذریعے ارتفاع حاصل کرنے کی داستان موجود ہے ۔ یہ
مثنوی ادب میں ایک عجیب چیز ہے اور اپنے اسی ”عجب“ کی وجہ سے یہ
ہمیشہ اہم رہے گی ۔

اس مثنوی کے طرزِ ادا نے جہاں میر درد کی روایت غزل کو آگے بڑھایا
ہے وہاں غالب کی ”کوئی آئید بر نہیں آئی“ والی غزلوں کے مزاج میں رنگ
بہر کر اسے داغ تک پہنچایا ہے ۔ بغیر فارسی عربی الفاظ کا یہ طرزِ ادا ہمارے
اپنے دور کے نئے اندازِ بیان کی روایت کا حصہ ہے ۔ سہل بیخ اس کا سب بڑا
وصف ہے ۔ اس میں نثر و نظم کے حدود مل کر ایک ہو گئے ہیں ۔ مثنوی کی
روایت میں مومن ، قلق اور مرزا شوق قابلِ ذکر نام ہیں ۔ ان سب نے اس
مثنوی کے مزاج ، طرز اور رنگ سے فیض اُٹھایا ہے ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے ۹۳:

بہارِ عشق ۔ مرزا شوق

خواب و خیال ۔ میر انور

ہاتھ پائی میں ہاتھ پائی جانا
چھوٹے کیڑوں کو ڈھالتے جانا
کبھی منہ سے دبا چبا کر ہان
کبھی مل کر لڑی زبان سے زبان
کہوں کر دل چٹ چٹ کے ملا
کیسا کیسا لٹ لٹ کے ملا
چپکے چپکے بکارتی تھی کبھی
ڈھیلے ہاتھوں سے مارتی تھی کبھی

ہتھ پائی میں ہاتھ پائی جانا
گھٹائے جانے میں ڈھالتے جانا
وہ ترا منہ سے منہ بھڑا دینا
وہ ترا جیب کا لڑا دینا
وہ ترا پیار سے لٹ جانا
اور دل کہوں کر چٹ چٹ جانا
ہولے ہولے بکارتی لگتا
ڈھیلے ہاتھوں سے مارتی لگتا

لہ رہا لطف زلدگان کا بھل اٹھایا نہ زلدگان کا
کچھ نہ پایا مزا جوانی کا نہ ملا کچھ مزا جوانی کا

خواب و خیال - میر اثر مثنوی مومن خاں مومن

وہ ترا ہے حجاب مل جانا وہ ہاتھ گھو زور سے چھڑانا
وہ ترا آپ ہی آپ شرمانا وہ ترا آپ ہی آپ شرمانا
بات ٹھہرا کے پھر بھل جانا وہ سینے پہ لٹ کے سنانا
عین اُس وقت پر بھل جانا مطلب کے سخن پہ روٹھ جانا
ٹھیک کے کہنا خدا کے واسطے چھوڑ ہے رحم اب تو دے چھوڑ
لیند آئی ہے اب مجھے نہ جھنجھوڑ بس چھوڑ خدا کے واسطے چھوڑ

ان مثالوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر اثر کی مثنوی آنے والے دور کے مثنوی نگاروں کے لیے ایک ایسی اہم مثنوی ضرور تھی جس کے تخلیق اثر نے ان کی تخلیقات میں رنگ گھولا ہے۔ روایت کے اثرات اسی طرح سراپت کرتے ہیں اور آنے والی نسلوں کے شعور و لاشعور کا حصہ بن کر ان کے تخلیق ذہن میں جذب ہو جاتے ہیں۔ اثر کی مثنوی ”خواب و خیال“ نے اردو کی عشقہ مثنوی کی روایت کو ایک نیا رخ دیا ہے۔

دیوان میر اثر دیوان درد کی طرح مختصر ضرور ہے لیکن منتخب نہیں ہے۔ اس میں وہ تنوع نہیں ہے جو دیوان درد میں نظر آتا ہے۔ اس میں حسن و عشق کی وہی کیفیات بیان کی گئی ہیں جو مثنوی خواب و خیال میں زیادہ پر اثر انداز سے بیان میں آ گئی ہیں۔ اگر دیوان اثر اور مثنوی خواب و خیال کو ایک ساتھ دیکھا جائے تو دیوان کی غزلیں مثنوی کے جذبہ و احساس کی تکرار کرتی ہیں۔ اثر کی غزلیات پر اس مثنوی کا گہرا اثر ہے۔ میر اثر کی غزل ایک محدود دائرے کی شاعری ہے جس میں کیفیت انتظار، ہادی محبوب، اضطرابِ ہجر، بے وفائیِ محبوب، ہادیِ ماضی، عالمِ بے حواسی، رسوائیِ عشق، عالمِ معاشات و وارداتِ عشق کا اظہار بار بار ہوتا ہے۔ میر اثر میر کی طرح غم کو نشاط نہیں بنا سکتے اور نہ وہ درد کی طرح غم کو بے کمر اس کی آئیے مدھم کر سکتے۔ ان کی غزل میں رنج و ملال کی کیفیت کا اظہار ہوتا ہے۔ اب کی غزل کو ”اظہارِ رنج“ کی شاعری کہنا چاہیے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے میر اثر کی غزلوں کے یہ چند اشعار دیکھیے :

سُرتے آنے کا احتیال رہا سُرتے سُرتے ہیں خیال رہا

صاف کہہ دیجئے مختصر اتنا آئیے گا کہہ میں نہ آئیے گا
پھر کے دیکھا نہ اس طرف اس نے آہ پر چند سب ہکا رہا

دل میں دماغ جی نہ جگر میں لہو کی بوند
دکھلاؤں تجھ کو ہجر کے حالات کس طرح
کیا کہوں اپنی سب پریشانی
دل کہیں ، میں کہیں ہوں ، دھیان کہیں
ہم سے کسو طرح نہ کہنے کی شبہ فراق
اس پر نہ جا کہ روز کیا شام کو چمکے
اٹھ گیا سب جہاں سے قول و قرار
ہمد و عیدے کوسا گھر و بیٹھے

مثنوی کی طرح میر اثر غزل میں بھی ہر کیفیت اور ہر احساس کو حتیٰ کہ
صوفیانہ خیالات کو بھی عام بول چال کی زبان میں ایسی بے ساختگی اور روزمرہ
و عادی کی برجستگی سے بیان کر دیتے ہیں کہ یہ سادگی ان کی غزل کا حسن بن
جاتی ہے اور اسی سادگی کی وجہ سے ان کے اشعار اثر سے قریب تر ہو کر جلد
زبان پر چڑھ جاتے ہیں ۔ یہ خصوصیت ان کی غزل کا نمایاں وصف ہے :

لوگ کہتے ہیں ہار آنا ہے	دل تجھے اعتبار آنا ہے
گر دیا کچھ سے کچھ ترے غم نے	اب جو دیکھا تو وہ اثر ہی نہیں
وہی میں ہوں اثر وہی دل ہے	اب خدا جانے کیا ہوا مجھ کو
یوں آگ میں سے بھاگ نکلتا نظر بھا	اپنے تئیں تو وضع نہ بھائی شرابی
کون ملتا ہے ہار کسو کی بات	بس اثر نصہ مختصر کیجیے
کچھ دوستی ہے کچھ دشمنی	توڑی کھولت سی بات پر جائیے
حال اپنا کسو سے کیا کہیے	ایک دل تھا سو وہ بھی کھو بیٹھے

میر اثر عام طور پر مختصر بحر میں استعمال کرتے ہیں اور مثنوی کی بحر تو انہیں اتنی
مراغوب ہے کہ ہشت غزلیں اسی بحر میں ملتی ہیں ۔ وہ غزل میں ایک دوسرے
درجے کے محدود شاعر ہیں لیکن اپنی مثنوی کی وجہ سے وہ ہمیشہ قابل ذکر
ہوں گے ۔ یہی صورت ، اپنی ساری قادر الکلامی اور مختلف اصناف سخن میں
طبع آزمائی کرنے کے باوجود مثنوی بحر البیان والی میر حسن کے ساتھ ہے ، جن
کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے ۔

حواشی

- ۱- غزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۲- قائم چاند پوری : ہنات ہدم سنگھ شرما ، ترجمہ مسعودہ حیات - "نقوش" لاہور ، شہزادہ ، ص ۹۸ ، ۵۸-۵۹ ، جولائی ۱۹۶۲ ع اور "قائم چاند پوری اور ان کلام" : از محمد علی خان اثر راسپوری - معارف ۳ جلد ۶۶ ، ص ۲۸۹ اعظم گڑھ ، اپریل ۱۹۵۲ ع -
- ۳- غزن نکات : ص ۲۰۰ - ج- غزن نکات : ص ۲۰۰ ، ۲۰۱ -
- ۴- ایضاً : ص ۲۰۰ - ۲۰۱ -
- ۵- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۱۳۰ ، نظامی پریس ہندوین ۱۹۲۲ ع -
- ۶- غزن نکات : ص ۲۰۰ اور تذکرۃ ہندی از غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۵۹ ، الجین ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع -
- ۷- غزن نکات : ص ۳۸ -
- ۸- این اورینٹل بائو گریفیکل ڈکشنری : ٹی - ڈبلیو - بیل ، ص ۳۲ ، ایڈیشن ۱۸۹۳ ع -
- ۹- غزن نکات : ص ۲۰۱ -
- ۱۰- غزن نکات : (قطعہ سال تعریف) ، ص ۱۵۹ -
- ۱۱- کلیات قائم : مرتبہ اقتدا حسن ، جلد دوم ، ص ۳۸ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ ع -
- ۱۲- مجموعہ لغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، جلد دوم ، ص ۸۹ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ ع -
- ۱۳- تذکرۃ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۳ ، الجین ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۱۴- تذکرۃ ہندی : ص ۱۳ - ۱۶ - ایضاً : ص ۱۵۹ -
- ۱۵- کلیات قائم : مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، (جلد اول) مقدمہ ص ۳۰ - ۳۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ ع -
- ۱۶- تذکرۃ ہندی : ص ۱۵۹ - ۱۸۰ -
- ۱۷- انتخاب یادگار : منشی امیر احمد امیر مہتائی (حصہ دوم) ، ص ۳۰۱ ، تاج المطابع راسپور -

- ۲۰۔ کلیاتِ جرأت : مرتبہ ڈاکٹر افتدا حسن ، جلد دوم ، ص ۲۱۱ ، لیلز (المالیہ) ۱۹۷۱ع -
- ۲۱۔ نکات الشعرا : ص ۱۳۰ -
- ۲۲۔ دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، (جلد دوم) ص ۱۳۵ ، ہفتہ چار ۱۹۶۳ع -
- ۲۳۔ نکات الشعرا : ص ۱۳۰ -
- ۲۴۔ کلیاتِ قائم : جلد اول ، ص ۱۷۱ - ۱۷۲ -
- ۲۵۔ مجموعہٴ نفی : جلد دوم ، ص ۸۲ - ۸۳ -
- ۲۶۔ کلیاتِ قائم : جلد اول ، مقدمہ ص ۱۷ - ۱۸ -
- ۲۷۔ نکات الشعرا : ص ۱۳۰ - ۲۸۔ تذکرۃ ہندی : ص ۱۷۹ -
- ۲۹۔ دستور الفصاحت : ص ۴۵ -
- ۳۰۔ مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۵۲ - ۵۳ ، مکتبہ برہان ، دہلی ۱۹۶۸ع -
- ۳۱۔ طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۸۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -
- ۳۲۔ ایضاً : ص ۱۸۲ -
- ۳۳۔ کلیاتِ قائم : جلد اول و دوم ، مرتبہ ڈاکٹر افتدا حسن ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ع -
- ۳۴۔ غزلِ نکات : مرتبہ ڈاکٹر افتدا حسن ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ع -
- ۳۵۔ غزلِ نکات : ص ۱۷۹ -
- ۳۶۔ دستور الفصاحت : دیباچہ مُصحح ص ۵۰ تا ۵۹ -
- ۳۷۔ غزلِ نکات : ص ۲ - ۳۸۔ غزلِ نکات : ص ۲۰ -
- ۳۹۔ ایضاً : ص ۱۷۳ - ۴۰۔ ایضاً : ص ۵۷ -
- ۴۰۔ غزلِ نکات : مقدمہ مرتب ، ص ۳۳ -
- ۴۱۔ ایضاً : ص ۱۷۱ -
- ۴۲۔ اے کیٹالاک آف عربک ، پرشین اینڈ ہندوستانی میٹوسکریپس : اے اسپرنگر ، ص ۱۷۹ ، کلکتہ ۱۸۵۳ع -
- ۴۳۔ نکات الشعرا : ص ۱ - ۴۵۔ غزلِ نکات : ص ۳۳ -
- ۴۶۔ غزلِ نکات : ص ۲۲ -

- ۸۷۔ کلیات قائم : جلد اول و دوم ، مرتبہ ڈاکٹر افتدا حسن ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ ع ۔
- ۸۸۔ دیوان قائم : مرتبہ ڈاکٹر خورشید الاسلام ، دہلی ۱۹۶۳ ع ۔
- ۸۹۔ انتخاب دیوان قائم : مرتبہ نواب عبد الملک مولوی سید حسین بنگراس ، مدراس ۱۹۰۳ ع ۔
- ۹۰۔ انتخاب دیوان قائم : مرتبہ حسرت موہانی ، علی گڑھ ۱۹۰۵ ع ۔
- ۹۱۔ کلیات قائم : مرتبہ افتدا حسن (جلد دوم) ص ۳۲۲ - ۳۲۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ ع ۔
- ۹۲۔ نکات الشعرا : ص ۱۶۰ - ۵۳۔ غزن نکات : ص ۱۳۱ ۔
- ۹۳۔ تذکرہ شعرائے اردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی ، ص ۸۸ ، المہین ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۳۰ ع ۔
- ۹۴۔ مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۸۹ مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۸ ع ۔
- ۹۵۔ تذکرہ ہندی : ص ۱۱۱ ۔
- ۹۶۔ مجمع الانتخاب : ص ۸۹ اور مجموعہٴ لغز : ص ۳۲۰ ۔
- ۹۷۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۸۷ - ۵۹۔ غزن نکات : ص ۱۳۱ ۔
- ۹۸۔ مقالات الشعرا : تمام الدین حیرت اکبر آبادی ، ص ۶۹ ، علمی مجلس دہلی ۱۹۶۸ ع ۔
- ۹۹۔ غزن نکات : ص ۲۰۰ ۔
- ۱۰۰۔ خوش معرکہ زیبا : سعادت خان ناصر ، مرتبہ مشفق خواجہ (جلد اول) ص ۲۳۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ ع ۔
- ۱۰۱۔ دستور القصاصات : ص ۵۲ ۔
- ۱۰۲۔ کلیات چرأت : (جلد دوم) مرتبہ ڈاکٹر افتدا حسن ، ص ۲۲۲ ، لہلز (اطالیہ) ۱۹۷۱ ع ۔
- ۱۰۳۔ مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : ص ۹۰ ۔
- ۱۰۴۔ کلیات چرأت : (جلد دوم) ص ۲۲۵ ۔
- ۱۰۵۔ دستور القصاصات : ص ۵۲ ۔
- ۱۰۶۔ مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : ص ۵۵ - ۵۶ ۔
- ۱۰۷۔ طبقات الشعرا : ص ۲۴۱ ۔
- ۱۰۸۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۸۷ ۔

- ۷۱۔ - مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : ص ۸۹ - ۹۰ -
 ۷۲۔ - دیوانِ سوز : مطبوعہ اردوئے معلیٰ جلد ۳ ، شماره ۷ - ۶ ، دہلی ۱۹۶۳ ع -
 ۷۳۔ - خوش معرکہ زیبا : جلد اول ، ص ۲۱۵ -
 ۷۴۔ - کلیاتِ سودا کا پہلا مطبوعہ نسخہ : قاضی عبدالودود ، سویرا ، شماره ۲۹ ، لاہور -
 ۷۵۔ - کلیاتِ سودا : جلد اول و دوم ، مرتبہ ڈاکٹر شمس الدین مدنی ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ ع و ۱۹۷۶ ع -
 ۷۶۔ - دستور الفصاحت : ص ۵۱ -
 ۷۷۔ - خوش معرکہ زیبا : (جلد اول) ص ۱۳۸ -
 ۷۸۔ - علم الکتاب : خواجہ میر درد ، ص ۸۳ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ھ -
 ۷۹۔ - شمعِ محفل : خواجہ میر درد ، ص ۳۲۰ ، مطبع شاہجہاں بھوپال ۱۳۱۱ھ -
 ۸۰۔ - رائے ستانہ سنگھ بیدار کے اس قطعہ "تاریخ ولادت سے ۱۱۳۸ برآمد ہوئے" :
 ۸۱۔ -

چو قطب کسالات برج امانت فروزندہ غامی تا قیامت
 برآمد دو عالم از گوشت و تن بمائد چینی نور با رب سلامت
 بہان شب بہ بیدار سال طلوعش ندا آمدہ "نور شمع امانت"

(۱۱۳۸ھ)

- (قطعہ تاریخِ قلنس) : الجین ترقی اردو پاکستان گراچی۔
 ۸۱۔ - گلزارِ ابراہیم : مرتبہ ڈاکٹر عی الدین قادری زور ، ص ۱۹ ، مسلم یونیورسٹی پریس علی گڑھ ۱۹۳۳ ع -
 ۸۲۔ - مجموعہ "نقز : قنوت اللہ لاسم" جلد اول ، ص ۳۳ ، پنجاب یونیورسٹی ۱۹۳۳ ع -
 ۸۳۔ - علم الکتاب : ص ۸۳ -
 ۸۴۔ - قطعہ تاریخ : ستانہ سنگھ بیدار ، خطوطہ الجین ترقی اردو پاکستان گراچی۔
 ۸۵۔ - ایضاً -
 ۸۶۔ - دو تذکرے : (تذکرۂ شورش) مرتبہ کلیم الدین احمد (جلد اول) ص ۳۳ ، پشہ ۱۹۵۹ ع -
 ۸۷۔ - دیوانِ میر اثر : مرتبہ ڈاکٹر کامل لڑیشی ، مقدمہ ص ۶۳ ، الجین ترقی اردو (پشہ) دہلی ۱۹۷۸ ع -
 ۸۸۔ - مجموعہ "نقز : (جلد اول) ، ص ۳۳ -

- ۸۹۔ تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۱۰ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، دہلی ۱۹۳۰ء -
- ۹۰۔ دیوانِ اثر : مرتبہ ڈاکٹر کامل فریشی ، انجمن ترقی اُردو ہند ، دہلی ۱۹۶۸ء -
- ۹۱۔ تذکرۂ ہندی : ص ۹ -
- ۹۲۔ خوش معرکہ "زہبا" : (جلد اول) ص ۱۳۰ -
- ۹۳۔ اوسطو سے اہلیٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۸۵ ، نیشنل بک فاؤنڈیشن ، گواچی ۱۹۷۵ء -
- ۹۴۔ اُردو مشقوی شاہی ہند میں : ڈاکٹر گیان چند جین ، ص ۵۰۲ - ۵۰۶ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۹ء -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۷۶۵ "اُو ہندو مشہور تا باین حال بہ توسل نوکری بادشاہی بہ دارالخلافہ شاہ جهان آباد گزواند و لیل و نہار بہ مقتضائے مناسبت بہ صحبت سخن منجان عالی مقدار ہمر بردہ ۔"
- ص ۷۶۷ "مندی داخل چرکہ میان خواجہ میر صاحب مالد ۔"
- ص ۷۶۷ "در آغاز مشق اشعار خود از نظر خواجہ میر درد قلمص می گزراہد ۔"
- ص ۷۶۷ "اکتوں ہا سرزا رفیع محشور است ۔"
- ص ۷۶۸ "جا بر خیانت اصلی از شاگردیش (سودا) ہم چلوئی کرد ۔"
- ص ۷۷۳ "تا آگن در ذکر و بیان اشعار و احوال شعرائے ریختہ کتاب تعریف نگردہدہ و تا این زمان بیچ انسان از ساجرائے شوق افزائے سخن ورائے این فن سطرے بہ تالیف نرساہدہ ۔"
- ص ۷۷۴ "این دو شعر بنام او در بیاض میر عبدالولی مسطور نوشتہ ہاتم ۔"
- ص ۷۷۴ "احوالی من و عن داخل تذکرہ خان آرزو است ۔"
- ص ۷۷۴ "بر شناسائے اسلوب سخن غنی و محتجب نیست کہ از عہد عبداللہ قطب شاہ گزشتہ تا زمانہ بہادر شاہ گھسانے کہ شعر ریختہ گفتہ اللہ

نسی کلام ایہا بسیار مربوط و معقول است۔ ہر چند اکثر الفاظ غیر مانوس گوش ہائے مردم مستعمل ایشان است لیکن چون موافق زبانِ دکن راست و درست است۔ بیش ہمہ گسی رلہ بہ دل دلد۔“

ص ۹۳ “از خوش گردن تخلص من نصف دلم ازو خوش است۔“

ص ۹۵ “لواب آف الدولہ منفور از دل عاشق صحبت تمکین ایشان (سوز) بود و کمال عزت و احترام می نمود۔“

ص ۹۵ “نمی و سفاخر غربا ہست امرا کہ درین امور نظیر خود نداشت مثلاً آفتاب ہر ہمہ پا روشن و ظاہر است۔“

ص ۹۵-۹۶ “شعر را ہادائے قادر کہ دست و پا و چشم بلکہ تمام اعضا در حرکت می آیند، می خواند و مردمان تالہم را متوجہ جانب خود می گرداند۔“

ص ۸۰۰ “در بیچ جا و بیچ حال جدا از ہندہ نکزارد۔“

ص ۸۰۱ “از نصائح نامدار و ملجائے کاسکار . . . دوہینے ست مؤثر و صاحب سخنے است مؤثر۔ ہائم و فاضل، رتبہ قدوش بہ غایت ہند۔“

ص ۸۰۲ “شعر ہندی و فارسی کم از برادر ہزرگ نمی گوید۔“



میر حسن

نئی نسل اپنی بزرگ نسل کے گھوٹے سے کھوا ملا کر چلتی ہے اور اس کے ساتھ ہی نمایاں ہو کر اپنی جگہ بنا لیتی ہے۔ میر حسن بھی بدلتی میر، سودا اور میر درد کے دور کی ایسی ہی نسل سے تعلق رکھتے ہیں۔ میر کے "نکلت الشعرا" (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع)، گردیزی کے "تذکرۃ رشتہ گویان" (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ع) اور قائم کے "مخزنِ نکات" (۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ع) میں میر حسن کا ذکر نہیں ملتا جس سے واضح ہوتا ہے کہ ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ع تک

ن۔ میر اور گردیزی نے اپنے تذکروں میں جس میر حسن کا ذکر کیا ہے وہ شاگرد سودا میر بد حسن ہیں اور ایک الگ شخص ہیں۔ ان کا ہمارے میر حسن سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ خود میر حسن نے اپنے تذکرے میں میر بد حسن کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ حسن نے ایک ملت بولس خان کی صحبت میں بسر کی اور کہ شعر بھی کہتا ہے۔ (تذکرۃ شعرائے اردو: مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی، ص ۹۰، الفین ترقی اردو ہند، دہلی، ۱۹۴۰ع) حسن نامی ایک اور شاعر، جس کا ذکر نکات الشعرا اور تذکرۃ رشتہ گویان میں نہیں ہے، خواجہ حسن حسن ہے جس کے بارے میں میر حسن نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ "اس فقیر کے تخلص سے چونکہ واقف نہیں تھا اس لیے حسن تخلص اختیار کر لیا۔" (تذکرۃ شعرائے اردو، ص ۵۰)۔ اس سے یہ بات بھی صاف ہو جاتی ہے کہ میر حسن حسن اور خواجہ حسن حسن بھی دو الگ الگ شخص ہیں اور ان دونوں سے ہمارے میر حسن کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ اسپرنگر نے بھی دیوان خواجہ حسن کا ذکر کیا ہے (اے گیشالاگ آف عربک، برطانیہ انڈیا وینڈوستان میونسکریٹس، ص ۶۰۸، کلکتہ ۱۸۵۴ع)۔ تاریخ ادب میں اس بات کی صراحت اس لیے ضروری تھی کہ ہمارے اہل علم نے عام طور پر (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

میر حسن کی شاعری کا باقاعدہ آغاز نہیں ہوا تھا۔ میر حسن، جن کا نام میر غلام حسن اور تخلص حسن تھا، مشہور پزل گو میر غلام حسین خاںک کے بیٹے تھے۔ میر حسن (۵۱۱ھ - ۵۱۲/۵۱۳ - ۱۲۳۶ - ۱۲۸۶ع) کا خاندان چار پشتوں سے دہلی میں آباد تھا۔ ان کے مورث اعلیٰ میر اسماعیل موسوی شاہجہاں بادشاہ کے دور میں برات سے ہندوستان آئے اور دہلی میں آباد ہو گئے۔^۳ میر حسن نے اپنے دیوان کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ”یہ مؤلف اب میر غلام حسین ابن میر عزیز اللہ ابن میر برات اللہ ابن میر اسماعیل موسوی اصلاً شاہجہاں آباد سے ہے۔“^۴ اسماعیل موسوی کے بارے میں میر حسن نے یہ بھی بتایا ہے کہ وہ ”سہ ہزاری ذات“ کے منصب پر فائز تھے لیکن شاہجہاں دور کے کسی تذکرے یا تاریخ سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی۔ میر حسن نے یہ بھی لکھا ہے کہ میر اسماعیل فاضل متبحر اور فقیہ تھے اور کہ گاہ تفریح طبع کے لیے شعر بھی کہہ لیتے تھے اور پھر اس بات پر اظہار انتظار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”اس عاجز سخن کا سرشتہ“ شاعری خاندانی ہے، اکتسابی نہیں ہے۔“^۵ میر حسن براتی دلی کے محلہ سید واڑہ میں پیدا ہوئے^۶ اور یہیں ان کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ تذکروں سے ان کی تعلیم کے بارے میں کچھ معلوم نہیں ہوتا البتہ میر حسن کے ایک قریبی دوست میر شیر علی افسوس نے، جو دس سال تک ان کے ساتھ

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

یہ غلطی کی ہے اور میر بد حسن اور خواجہ حسن حسن گو میر حسن، صاحبِ منتوی ”محرر الیاقین“ مسجد کر غلط نتائج نکالے ہیں۔ اب حیات (ص ۲۵۸، بار چہار دم، مطبوعہ شیعہ مبارک علی، لاہور) میں بھی خواجہ حسن کی ایک غزل میر حسن سے منسوب کر دی گئی ہے۔ (ج - ج)

۱۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے ڈاکٹر بد صادق کے حوالے سے، جنہیں بد حسین آزاد کے خطوط کے ہندوؤں میں ایک خط ملا تھا، لکھا ہے کہ آزاد نے اب حیات لکھتے ہوئے جن لوگوں سے خط و کتابت کی تھی، ایک خط میں کسی نے آزاد کے انتشار کے جواب میں یہ واضح کیا تھا کہ ”شاہجہاں ہاتھی پر سوار ہوتے تھے اس لیے ایسے قیل بات کی ضرورت تھی جو نجیب الطرفین سید ہو اور بادشاہ کی طرف ہتھ کر کے رہ سکیں۔ میر خاںک کے مورث اعلیٰ کو ولایت سے طلب کر کے عہدہ قیل بانی پر مقرر کیا۔“^۷ گویا میر اسماعیل موسوی سہ ہزاری منصب دار نہیں بلکہ شاہی قیل بان تھے۔ (میر حسن اور ان کا زمانہ: ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۱۱۱، لاہور ۱۹۵۹ع)۔

ایک ہی سرکار میں ملازم رہے ، لکھا ہے کہ ”اگرچہ علم عربی اُسے مطلق نہ تھا ہاں قاریت تھی بلکہ جسے جسے شعر یا کوئی رباعی کہیں کہیں بھی لیتا تھا لیکن عالم مجلس میں بے بدل اور شعریندی میں اکمل تھا۔“

میر حسن نے اپنے سالِ پیدائش کا کہیں ذکر نہیں کیا البتہ یہ لکھا ہے کہ ”گردش روزگار بہتجار“ سے شروع جوانی میں لکھنؤ اور فیض آباد گیا ۔^۸ مصحفی نے میر حسن کی عمر اور وفات کے بارے میں لکھا ہے کہ ”عشرہ محرم میں ان کی رحلت ہوئی۔ ان کی عمر ساٹھ سے زیادہ ہوگی۔“^۹ اور اس بنا پر کہ میر حسن کا سالِ وفات ۱۲۰۱ھ/۸۷۰ - ۱۷۸۶ع ہے اور اس وقت ان کی عمر ۶۰ سال سے زیادہ تھی ، سالِ ولادت ۱۱۴۰ھ/۷۲۸ - ۱۷۲۷ع مقرر کر دیا گیا ہے ۔^{۱۰} دوسرے گروہ نے گراماں دقاسی کی ”تاریخ ادبیات ہندوستانی“ اور ”ذکرہ طبقات الشعرائے ہند“ مؤلفہ کمریم الدین وفیلن میں وفات کے وقت میر حسن کی عمر پچیس سال دیکھ کر سالِ ولادت ۱۱۵۱ھ/۷۲۹ - ۱۷۳۸ع مقرر کر دیا ہے ۔^{۱۱} قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ میرے قیاس کے مطابق میر حسن کی پیدائش ۱۱۵۰ھ میں یا اس کے لگ بھگ ہوئی ہے ۔^{۱۲} ڈاکٹر وحید قریشی نے ”سفینہ ہندی“^{۱۳} کی اس عبارت کی بنیاد پر کہ وفات کے وقت میر حسن کے والد میر غلام حسین خاٹک کی عمر ساٹھ سال تھی اور پھر یہ قیاس کر کے کہ وہ ۱۱۹۶ھ/۸۲۲ - ۱۷۸۱ع میں یا ذرا بعد فوت ہو گئے ، خاٹک کا سالِ ولادت ۱۱۹۶ھ - ۱۱۳۶ھ متعین کیا ہے ، اور پھر خاٹک و حسن کی عمر میں کم از کم ۱۸ برس کا فرق مان کر حسن کا سالِ ولادت ۱۱۳۶ھ + ۱۸ = ۱۱۵۴ھ/۸۲۲ - ۱۷۸۱ع مقرر کیا ہے ۔^{۱۴} دلچسپ بات یہ ہے کہ ان بحثوں میں میر حسن کے اپنے خیالات اور خصوصاً اس دیباچے کو ، جو انہوں نے اپنے دیوان پر لکھا ہے ، بالکل نظر انداز کر دیا ہے ۔ اس دیباچے میں میر حسن نے چند ایسی بنیادی باتوں کی طرف اشارہ کیا ہے جن سے ان کے سالِ ولادت کا سراغ لگانے میں مدد ملتی ہے ۔ مثلاً میر حسن کے دیباچے کی یہ عبارت دیکھیے :

”غرض جب گردش روزگار سے میں لکھنؤ پہنچا تو میں نے ایک رباعی فارسی زبان میں کہی جسے میرے والد ماجد کی زبان سے سن کر شیخ صاحب نور اللہ مرقدہ نے اس گہکار کے حق میں دعا فرمائی ۔ شاید یہ انہی بزرگِ عالی مقدار کی دعا کا نتیجہ ہے کہ مجھے توفیقِ سلطان نصیب ہوئی۔“^{۱۵}

اس عبارت سے یہ بات سامنے آئی کہ اس وقت میر حسن نو عمر تھے اور ان کی

فارسی رہائی "حضرت قبلہ کبھی" (میر ضاحک) نے شیخ صاحب کو سنائی تھی۔
اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ "شیخ صاحب" کون مراد بزرگ ہیں جن کا ذکر
میر حسن نے اتنے احترام سے کیا ہے۔ اس کبھی کو ایسی میر حسن نے اپنے
اس دیباچے میں آگے چل کر سلجھا دیا ہے :

"چوتھے میر بد قی، جن کا تخلص میر ہے اور جو چراغ منزل شعرا
شیخ سراج الدین علی خان آرزو نور اللہ مرقدہ کے (جو زمانے کی آمدنی
سے خاموش ہو چکے ہیں) بھائی ہیں۔ ۱۹۶۰

دیباچے کی اس عبارت سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ "شیخ صاحب نور اللہ مرقدہ"
سے میر حسن کی مراد سراج الدین علی خان آرزو سے ہے جو فارسی کے جلیل عالم
اور اپنے دور کے مشہور فارسی گو تھے۔ میر حسن کے علاوہ عام طور پر کسی
نے آرزو کو شیخ کے لفظ سے یاد نہیں کیا۔ ان اقتباسات سے یہ بات بھی سامنے
آئی کہ جب میر حسن اپنے والد کے ہمراہ دہلی سے لکھنؤ پہنچے تو اس وقت
آرزو بھی لکھنؤ میں تھے۔ اب دیکھا جائے کہ آرزو لکھنؤ کب پہنچے "آرزو
سالار جنگ بردار نجم الدولہ کے ساتھ ۲۲ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ/۱۱ اکتوبر ۱۷۵۳ع
کو لکھنؤ پہنچے اور اس شہر میں نواب شجاع الدولہ نے ان کے حقوق کو
پہچالا۔ ۱۷۶۰ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ شجاع الدولہ کے والد نواب صفدر جنگ
عہدۂ وزارت سے ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۳ع میں معزول ہو کر کچھ عرصے بعد دہلی
سے اودھ روانہ ہوئے۔ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۳ع میں عہد الملک نے احمد شاہ کو تخت
سے اتارا اور الدعا کر کے اس کی جگہ شہزادہ عزیز الدین کو عالمگیر نانی کے
لقب سے تخت نشین کر دیا۔ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۳ع میں سالار جنگ بھی اودھ سے
اپنے روانہ ہوئے۔ آرزو ان کے ہمراہ تھے اور :

"اسی سال ۲۲ ذی الحجہ کو لکھنؤ پہنچے جو نواب صفدر جنگ کا قلعہ
تھا اور راجہ لول رائے کی حویلی میں قیام کیا۔ اثنائے راہ میں نواب
صفدر جنگ کی بیماری کی خبر مشہور ہو چکی تھی۔ لکھنؤ پہنچنے کے
دو روز بعد تنگہ نبی آباد سے، جو اودھ کے پاس ہے، لکھنؤ میں
خبر آئی کہ نواب صفدر جنگ ہادر نے اس عالم فانی سے عالم جاودانی
کی طرف رحلت کی۔ ۱۹۶۰

صفدر جنگ نے ۱۷ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ/۱۷ اکتوبر ۱۷۵۳ع کو وفات پائی۔ ۲۰ آرزو
جیسا کہ اوپر کی عبارت سے واضح ہے، ۲۲ ذی الحجہ کو لکھنؤ پہنچے اور ۲۵
ذی الحجہ کو صفدر جنگ کی وفات کی خبر لکھنؤ پہنچی۔ ذی الحجہ قمری سال کا

آخری مہینہ ہے۔ چار ہائیج ذی قعدہ ۱۱۶۸ھ شروع ہو جاتا ہے۔ آرزو کی وفات ۲۳ ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ/۲۷ جنوری ۱۷۵۶ء بروز سہ شنبہ ہوئی۔^{۲۱} گویا آرزو ۲۲ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ سے ۲۲ ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ (۱۱ اکتوبر ۱۷۵۳ء - ۲۷ جنوری ۱۷۵۶ء) تک سولہ مہینے لکھنؤ میں بقدر حیات رہے۔ آرزو سے میر خاں کا اور میر حسن کی ملاقات بھی ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۳ء میں لکھنؤ میں ہوئی جو کم و بیش اسی زمانے میں لکھنؤ پہنچے تھے۔ اس وقت میر حسن کی ”شروع جوانی“^{۲۲} تھی۔ اگر شروع جوانی (جوانی نہیں) ہم ایسے سال مان لیں تو میر حسن کا سال ولادت ۱۱۶۸ - ۱۹ = ۱۱۴۹ھ/۳۷ - ۱۷۴۹ء متعین کیا جا سکتا ہے۔ شاعری کی طرف میر حسن کا فطری رجحان بچپن سے تھا۔ بچپن ہی میں فارسی زبان میں یہ شعر کہا :

بک سخن گویم ترا بشنوز من اے ہار من

گر خواہی رنج خود اے جاں مدہ آزار من^{۲۳}

لکھنؤ آکر بھی فارسی ہی میں شعر کہنے رہے لیکن جب لکھنؤ سے فیض آباد آئے اور میر حبیب اللہ اور ان کے بھائی میر ابراہیم نور اللہ کی صحبت میں بیٹھے اور اپنا کلام سنایا تو ایک دن میر حبیب اللہ نے ان سے ریختہ میں کچھ کہنے کی فرمائش کی۔ اس کے بعد سے فارسی میں شعر گوئی ترک کر دی اور اردو کے ہو رہے۔ اس زمانے میں میر ضیاء الدین حسین فیض آباد میں تھے۔ میر حسن ان سے اصلاح لینے لگے۔ فیض آباد سے میر حسن کی اردو شاعری کا آغاز ہوتا ہے۔

بعض تذکرہ نگاروں نے لکھا ہے کہ میر حسن نے خواجہ میر درد سے بھی اصلاح لی تھی۔ یہ بات اس لیے درست نہیں ہے کہ میر حسن کی شاعری کا آغاز اودہ پہنچ کر ہوا۔ دو رے اگر ایسا ہوتا تو میر حسن اپنے تذکرے میں اس بات کا ضرور ذکر کرتے کیونکہ یہ بات خود میر حسن کے لیے قابل فخر تھی۔ انہوں نے میر ضیا سے اصلاح لی جس کا اعتراف انہوں نے اپنے تذکرے میں، اپنے دیباچے میں اور اپنے دیوان میں کیا ہے :

کفتگو اپنی برابر کب ضیا سے ہو سکے

لرق ہوتا ہے بہت شاکرد اور استاد میں

لیکن جب میر ضیا فیض آباد سے عظیم آباد چلے گئے اور راجہ کلیان سنگھ عاشق سے منسلک ہو گئے^{۲۴} تو وہ سرؤا ربیع سودا سے مشورۃ سخن کرنے لگے جس کی تصدیق میر شیر علی انسوس کے دیباچہ ”سحر الیابان سے بھی ہوتی ہے :

”مشق سخن اس نے (میر حسن نے) اسی ملک میں میر ضیاء الدین ضیا نقوی سے کہ ہم مشق مرزا رفیع سودا اور میر تقی میر لکھیں، کی تھی۔ سوائے ان کے مرزائے مرحوم سے بھی ان کی (میر ضیا) غیبت میں اکثر اوقات اصلاح لی تھی۔ چنانچہ اس کا اقرار راقم کے سامنے کیا ہے۔“ ۲۵۱

غزوہ میر حسن نے اپنے تذکرے کے ۱۱۸۸ھ/۷۵ - ۱۷۷۳ء کے نسخے میں سودا کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”جس وقت کہ اپنی غزل میں ان کے سامنے بڑھتا ہوں تو اگر اتفاقاً کہیں غلطی واقع ہو جاتی ہے تو وہ از راور شفقت خبردار کر دیتے ہیں۔ حق تعالیٰ الہیں عمر دراز عطا فرمائے۔“ ۲۵۲ اس وقت سودا زندہ تھے لیکن ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ء کے نسخے سے میر حسن نے یہ عبارت نکال دی۔ میر حسن نے اپنے دیوان میں بھی دو ایک جگہ سودا کا ذکر کیا ہے :

گیا تھا بھول سب کچھ میں تو ہنکے کی جدائی میں
غزل یہ مجھ سے کہوای حسن سودا نے کہہ کہہ کر
حسن سودا زبان اپنی میں خلاق معانی تھا
گھر سے اب کیا سخن کی کوئی خلاق تکلف ہے

میر ضیا قادر الکلام شاعر ضرور تھے لیکن ان کا رنگ سخن میر حسن کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا تھا اس لیے ان سے نہ لبہ سکی جس کا اظہار میر حسن نے اپنے دیوان کے دیباچے میں یہ کہہ کر کیا ہے کہ ”ان کا الدار سخن پوری طرح مجھ سے سرائیام نہ پا سکا۔“ ۲۵۳ اسی لیے میر حسن دوسرے بزرگ شعرا کے رنگ سخن کی طرف متوجہ ہوئے جن میں درد، سودا اور میر کا ذکر انھوں نے خود اپنے دیباچے میں کیا ہے۔

میر حسن کم و بیش ساری عمر سالار جنگ سے وابستہ رہ کر ان کے بیٹے مرزا نوازش علی خان کے ہم نشین رہے، لیکن اس سرکار سے انھیں کبھی اتنا نہیں ملا کہ فراغت سے گزر بسر کر سکیں۔ میر شہر علی افسوس بھی دس سال تک میر حسن کے ساتھ میر نوازش علی خان کے جلسے رہے اور جب ۱۱۹۶ھ/۱۸۲۰-۱۸۲۱ء کے بعد آصف الدولہ سالار جنگ سے لاراض ہو گئے تو یہ وابستگی بھی برائے نام رہ گئی۔ میر افسوس ۱۱۹۹ھ/۸۵ - ۱۷۸۳ء میں مرزا جوان بنت سے وابستہ ہو کر بتارس چلے گئے اور میر حسن آصف الدولہ کے دامن دولت سے وابستہ ہونے کے لیے ہاتھ پر مارنے رہے۔ انھوں نے آصف الدولہ کے باورچی خانے کی تعریف میں ایک مثنوی لکھی اور قصیدے بھی لکھے۔ اپنی مثنوی سحر البیان بھی ایک قصیدے کے ساتھ آصف الدولہ کی خدمت میں پیش

کی لیکن یہاں بھی قسمت نے ساتھ نہ دیا اور آصف الدولہ نے صرف ایک دو سالہ میر حسن کو صلے میں دیا۔ میر القسوس نے لکھا ہے :

”صلے کا اس کے ماجرا یہ ہے کہ نواب وزیر الممالک آصف الدولہ مرحوم نے ایک دو سالہ خاص اپنے اوڑھنے کا دست بقیے میں سے نکلوا کر مصنف کو عنایت کیا۔ رقبہ تو اس کا البتہ بڑا نہ دل گھٹ گیا۔ اس لیے کہ مطلبہ دلی حاصل نہ ہوا، لیکن یہ گھوٹ صرف طالع کی ہے کیونکہ مال گھرا، خریدار اتنا بڑا اور سودا خاطر خواہ نہ ہوا بلکہ گھاٹا آیا۔“ ۲۸۴

سعادت خان ناصر نے اس گھاٹے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ”نواب قاسم علی خان (فرزادہ سالار جنگ) نے جب مشوی (محر البیان) ان سے منیٰ تو فرمایا کہ مجھے دو گھ میں بیماری طرف سے حضور میں نواب آصف الدولہ پیادہ کے لیے جائز۔ مصنف نے یہ خیال اس کے کہ مبادا اور کسی نام سے حضور میں گزرے، مشوی کے دانے سے انکار کیا۔ بعد چندے میر حسن صاحب مع مشوی اور کسی ترمیم سے حضور میں پہنچے۔ نواب سابق الذکر، کہ اسالہ“ رقبہ سے آزدگی رکھتے تھے، نواب صاحب کی تعریف میں بول اٹھے یہ جو کہتے ہیں کہ : ع ”اک دن دو سالہ دے سات سے“ حضور نے تو ہزار ہا دو سالہ آنر واحد میں بخش دیے ہیں۔ شاعری میں مبالغہ ہوتا ہے، یہاں یہاں واقع میں بھی گئی۔ نواب نام دار کا دل اس کے مننے سے اچاٹ ہوا۔“ ۲۹۱ میر حسن کے دن ”محر البیان“ جیسا شاہکار تخلیق کرنے پر بھی نہیں بھرے۔ یہ مشوی ۱۱۹۹/۸۵ - ۱۲۰۳ع میں مکمل ہوئی اور اسی سال یا بعد ۱۲۰۰/۸۶ - ۱۲۰۵ع میں اپنی ہوئی۔ ۱۲۰۰ء ہی میں میر حسن بیمار پڑے اور بقول شیر علی القسوس ۵ محرم ۱۲۰۰ اور بقول مصحفی عشرہ ماہ محرم ۱۲۰۱/۸۶ع کو وفات پائی اور لکھنؤ میں مفتی گنج کے بیچ، مرزا قاسم علی خان کے باغ کے پچھلے، مدفون ہوئے۔ ف مصحفی نے

نوٹ۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے یکم اگست ۱۹۵۳ع کو لکھا کہ ”میر حسن کی قبر کا کوئی نشان نہیں ہے (میر حسن اور ان کا زمانہ۔ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۱۲) لیکن ”اسلاف میر الہی“ (ص ۷۹، ۸۰)، کتاب فکر لکھنؤ (۱۹۷۰ع) میں لکھا ہے کہ ۱۱ نومبر ۱۹۶۳ع کو سید محمد ہادی صاحب لائے کے ہمراہ میر حسن کے مزار کی زیارت کی۔ قبر شکستہ حالت میں مفتی گنج کی ایک وسیع المائدہ اراضی کے مغربی سرے پر واقع ہے۔ یہاں (بقدر حائثہ اکلے) مدفون ہے (پ)

قطعہ 'تاریخ وفات کہا' ۳۱ :

چون حسن آل ہابلر خوش داستان رو ازین گلزار رنگ و بو یافت
بسکہ شیریں بود نطقش مصحفی "شاعر شیریں زبان" تاریخ یافت

۱۲۰۱/۱۵۸۶ع

میر حسن نے چار بیٹے چھوڑے جن میں بقول میر شیر علی القسوس میر مستحسن خلیل ، میر حسن حسن اور میر احسن خلیق شاعر تھے ۔ لیکن مصحفی ۳۳ نے سید احسن خلیق کا بھی ، شاعر کی حیثیت سے ، ذکر کیا ہے ۔

میر حسن کا تذکرہ ، کلام اور مثنویات دیکھ کر ایک مرعباب مرعج ، بذلہ منج اور نیک دل انسان کی تصویر ابھرتی ہے جس نے ساری عمر افلاس میں گزار دی ۔ شیر علی القسوس نے انہیں علمِ مجلس میں بے بدل لکھا ہے لیکن اگر وہ بے بدل ہونے کو سودا کی طرح نوابین اور امراء کو مٹھی میں لیے گرد لٹاٹ ہاٹ سے زندگی گزار دیتے ۔ ان کی زندگی کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ عاشق مزاج انسان تھے ۔ ایک عشقِ ابتدائے جوانی میں دلی میں کھپا جس کا ذکر اپنی سوانحی مثنوی "گلزار ارم" میں کیا ہے ۔ دوسرے عشق کا ذکر سعادت خان ناصر ۳۴ نے کیا ہے کہ مرزا نوازش علی خان کے محل کی گھسی عورت پر عاشق ہوئے ۔ "گلزار ارم" کی ابتدا میں جہاں الہوں نے اپنی دلی کی محبوبہ کا ذکر جذبے کے ساتھ کیا ہے وہاں اس مثنوی کے آخر میں ایک اور محبوبہ کا بھی ذکر کیا ہے جو فیض آباد میں تھی ۔ لباس کیا جا سکتا ہے گد ۔ یہ وہی محبوبہ ہوگی جس کا ذکر سعادت خان ناصر نے کیا ہے ۔ مزاجاً میر حسن گو عورتوں ، رنگ و لہیوں ، کھیل کھاشوں ، مہلوں ٹھیلوں اور میر مہانوں سے حد درجہ دلچسپی تھی اور جہاں کہیں ان چیزوں کا ذکر آتا ہے ان کا قلم روان اور شکفتہ ہو جاتا ہے ۔ میر حسن کا کلیات دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور کی مشہور طوائفوں سے بھی وہ متعارف تھے ۔ سالار جنگ کے بیٹے مرزا قاسم علی خان کی شادی پر ، لڑکاپن نشاط کی جو محفل چلی ، میر حسن نے

(بقیہ حاشیہ صفحہ گذشتہ)

کبھی نواب قاسم علی خان کا باغ تھا ۔ اگر قبر کی مرمت نہ کی گئی تو کچھ مدت کے بعد اس کا نشان بھی باقی نہ رہے گا ۔ ایسے لوگ بھی اب پتہ گم وہ گئے ہیں جن تک سینہ بہ سینہ یہ روایت پہنچی ہے کہ یہ قبر میر حسن کی ہے ۔

۲۷۔ گائے والیوں کے بارے میں ایک ایک شعر کہا۔ یہ سب اشعار ان کے کلیات میں موجود ہیں۔ لیکن اللّٰس نے ان کو زلفگی میں گھول گھولنے کے وہ مواقع فراہم نہیں کیے جس کے وہ خواہش مند تھے۔ حسن و عشق کے اس مزاج کا اثر ان کی شاعری پر بھی واضح ہے۔ ان شاعری پر ان کی اچھی نظر تھی۔ زبان و بیان پر انھیں قدرت حاصل تھی اور پھر وہ محض انسان تھے اور انہی شاعری کو مانگھنے، منوانے پر حسب ضرورت محنت کرتے تھے :

صحبت سے کوئی کیوں کہد حسن کی نہ ہووے خوش

شاعر ہے، ہمارا ہاں ہے، قابل عزیز ہے

پہنچت مجموعی میر حسن کی دو تصانیف ہیں۔ ایک ”کلیات میر حسن“ اور دوسری ”تذکرۃ شعرائے اردو“۔ کلیات میر حسن میں ان کا وہ سارا کلام شامل ہے جو انھوں نے عمر بھر لکھا۔ یہ کلام مختلف اصنافِ سخن پر مشتمل ہے۔ اس میں غزلیات اور مثنویات کی تعداد زیادہ ہے اور دراصل یہ دو اصناف ہیں جن میں میر حسن کی تخلیقی صلاحیتوں کے پھول گھلے ہیں۔ کلیات میر حسن اب تک شائع نہیں ہوا البتہ وقتاً فوقتاً ان کی مثنویات اور دیوان کے کچھ حصے شائع ہوتے رہے ہیں۔ ”تذکرۃ شعرائے اردو“ میں میر حسن نے لکھا ہے کہ ”تغیر نے اس مدت میں تقریباً سات آٹھ ہزار اشعار کہے ہوں گے اور ایک ترکیب بند اور ایک (مثنوی) ”رموز العارفین“ تصنیف کی ہے جو مقبول و مشہور ہو چکی ہے۔“ ۳۵۔ ”رموز العارفین ۱۱۸۸ھ/۵۵ - ۱۷۷۳ع کی تصنیف ہے۔ یہ عبارت میر حسن نے یقیناً ۱۱۸۸ھ (۵۵ - ۱۷۷۳ع) یا اس کے بعد لکھی ہے اور اپنے اشعار کی تعداد ”رموز العارفین“ اور ترکیب بند کو چھوڑ کر بتائی ہے۔ اسپرنگر نے دیوانِ حسن کے دو نسخوں کا ذکر کیا ہے۔ ایک میں تاریخِ کتابت درج نہیں ہے اور دوسرے میں ۲۵ ذی الحجہ ۱۱۹۲ھ (۱۵ جنوری ۱۷۷۹ع) کی تاریخ درج ہے ۳۶ جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۹ع

۱۔ ہم نے ”مثنویات“ کے لیے ”مثنویات حسن“ جلد اول، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، مجلسِ ترقیِ ادب لاہور ۱۹۶۲ع۔ سحر الیابان کے لیے مثنویات حسن مرتبہ عبد الباقی آسی، فولکشور پریس لکھنؤ ۱۹۶۴ع۔ غزلیات اور دوسری اصناف کے لیے کلیات میر حسن کا وہ مخطوطہ استعمال کیا ہے جو برٹش میوزیم میں محفوظ ہے۔ یہ مخطوطہ ۱۲۵۹ھ کا مکتوبہ اور کرنل جانج وایم پٹن کی ملکیت تھا۔ اس میں غزلیات کی تعداد ۵۱۰ ہے اور دیوان کے شروع میں میر حسن کا لکھا ہوا مقدمہ بھی شامل ہے۔ (ج - ج)

لنگ میر حسن کا دیوان مرتب ہو چکا تھا۔ میر حسن نے اپنے دیباچہ دیوان میں یہ بھی لکھا ہے کہ گھر میں آگ لگ جانے سے ان کا سارا کلام جل گیا تھا اور اب دوبارہ ان دوستوں کی مدد سے جمع کیا ہے جنہیں یاد تھا۔ ۳۷ اس واقعے کا ذکر تذکرۃ میر حسن کے اس خطوطے میں بھی نہیں ہے جو ۱۱۸۸ھ (۱۷۷۵ء - ۱۷۷۶ء) کا مکتوبہ ہے۔ ۳۸ اور نہ اس نسخے میں ہے جو ۱۱۹۱ھ/ ۱۷۷۷ء میں مکمل ہوا۔ ۳۹ معلوم ہوتا ہے کہ گھر میں آگ لگنے کا واقعہ ۱۱۹۲ھ/ ۱۷۷۸ء کے بعد پیش آیا۔ ۴۰ جب دوبارہ کلام جمع کیا تو اس میں وہ سب کچھ شامل کر لیا جو بعد میں کہنا تھا۔ موجودہ کلیات میں اشعار کی تعداد تقریباً نو ہزار ہے۔ کلیات میر حسن میں چھوٹی بڑی بارہ مثنویات کے علاوہ سات قصیدے، ایک ترکیب بند، بارہ غنص، ایک مسمدس، ۱۲۵ رباعیات کا ردیف وار دیوان بھی شامل ہے۔ رباعیات در تعریف اہل حرانہ، قطعات، ہجویات، ۲۷۷ مثنیٰ، اشعار در تعریف گھڑی اور در تعریف طوائف وغیرہ ان کے علاوہ ہیں۔ غزلیات میر حسن کلیات کا تقریباً آدھے سے کچھ کم حصہ گھیرتی ہیں۔ قصائد میں تین قصیدے آصف الدولہ کی مدح میں ہیں، ایک ایک قصیدہ جواہر علی خاں اور آفرین علی خاں کی مدح میں ہے۔ ایک سالار جنگ کی مدح میں اور ایک حضرت علی کی منبت میں ہے۔ ان قصیدوں میں نہ تو حودا کے قصائد کا سا شکوہ و آہنگ ہے اور نہ مضمون آفرینی و مبالغہ کا وہ عالم جو حودا کے قصیدوں کو علویت عطا کرتا ہے۔ البتہ ان قصائد کی تشبیہیں اس لیے قابل ذکر ہیں کہ یہ مثنوی کے مزاج سے ہم آہنگ ہیں اور ان کا قصیدہ مثنوی کے رنگ میں ڈھلتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ سالار جنگ کی مدح میں جو قصیدہ لکھا گیا ہے اس کی تشبیہ میر حسن کے ساتوں قصیدوں میں سب سے بہتر ہے۔ اس کا انداز عشقیہ اور رنگ تزلزل کا ہے۔

کلیات حسن میں ایسی ہندوں پر مشتمل ایک ترکیب بند بھی ملتا ہے۔ برہند میں چار شعر ہیں۔ چلے تین شعر اردو میں اور ٹپ کا شعر فارسی میں ہے۔ موضوع کے اعتبار سے یہ ترکیب بند ’ولمؤخت‘ کے ڈھل میں آتا ہے۔ یہی وہ ترکیب بند ہے جس کا ذکر حسن نے اپنے تذکرے میں کیا ہے۔ اس کے علاوہ بارہ غنص ہیں جن میں قائم چاند پوری، محمد علی راز، نواب شوکت جنگ، مولانا جامی، شیخ علی حزیں، محمد تقی میر اور اہلی کی غزلوں کی تضمین کی ہے۔ ایک غنص ’ہجو سکندر شاعر‘ بھی ہے جو بظاہر حسن کا معلوم نہیں ہوتا۔ میر حسن نے ۲۷ فارسی اشعار پر اردو کا ایک مصرع لگا کر مثنیٰ کی شکل دی ہے۔

تعداد کے اعتبار سے یہ مشق قابل ذکر ہیں لیکن فن و شاعری کے اعتبار سے ،
خمسوں کی طرح ، ان کی حیثیت بھی ایک تبرک کی ہے ۔

کلیات کا ایک حصہ رباعیات پر مشتمل ہے ۔ ان رباعیات کو ردیف وار ترتیب
دے کر دیوان کی صورت دی گئی ہے ۔ رباعیات کے موضوعات میں تنوع ہے ۔
ان میں کئی رباعیات منقبت اور مدح میں ہیں ۔ کچھ رباعیات شجاع الدولہ کی
وفات پر لکھی گئی ہیں ۔ کچھ رباعیات میں بے ثباتی و غم ، روزگار اور غم
عشق کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ کچھ رباعیات ”در تعریفِ ہسراں اہل
حرفہ“ لکھی گئی ہیں ۔ صرف رباعی میں میر حسن یقیناً قابلِ توجہ ہیں ۔ ان کے
موضوعات میں رنگارنگی اور زبان و بیان بہت صاف ہیں ۔ میر و سودا کے بعد
اردو زبان کا کیا معیار اور کینشا مقرر ہوا ، کلیات میں حسن اس کا معیاری کھولہ
ہے ۔ اس نقطہ نظر سے ان کا سارا کلام اہمیت رکھتا ہے ۔ میر حسن کے کلیات
کی نظامت و تعداد اشعار کو دیکھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ وہ ایک
قادر الکلام شاعر تھے لیکن ”محر البیان“ کی عظمت اور عام مقبولیت نے ان کی
شاعری کے دوسرے حصوں کو دبا دیا ۔ اور آج ہم میر حسن کو صاحبِ سحر البیان
کی حیثیت سے جانتے ہیں ۔

میر حسن کی دوسری تصنیف ”تذکرۃ شعرائے اردو“ تین سو چار شاعروں
کے حالات و انتخابِ کلام پر مشتمل ہے جسے حبیب الرحمن خان شروانی نے مرتبہ
کیا ہے ۔ اس تذکرے کا آغاز ۱۱۸۳ھ/۱۷۷۰ء کے لگ بھگ ہوا ۔ ۱۹۵
شعرا کے حالات ۱۱۸۸ھ/۱۷۷۵ء کے لگ بھگ ہو گئے تھے ۱۱۹۱ھ اور بعد ازاں
تسلیخ کے بعد ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ء میں یہ موجودہ صورت میں مکمل ہوا اور
۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ء میں صرف شاہ نصیح کی تاریخِ وفات کا اضافہ ہوا ۔ عرسِ
صاحب ، الدولہ شواہد کی مدد سے تذکرے کا تجزیہ کر کے ، اس نتیجے پر پہنچے
ہیں کہ یہ تذکرہ ۱۱۸۳ھ/۱۷۷۰ء یا اس سے کچھ پہلے شروع ہوا ۔ ۱۱۹۲ھ
تذکرہ میر حسن کے ۱۱۸۸ھ اور ۱۱۹۱ھ کے لفظوں کی اشاعت کے بعد اب
شاعروں کی تعداد ۳۰۷ ہو جاتی ہے ۔ اردو شعرا کا یہ تذکرہ رواجِ زمانہ کے
مطابق فارسی میں لکھا گیا ہے اور قائم چاند پوری کے تذکرے غزوتِ نکات
کی طرح شاعروں کو تین ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے ۔ پہلے دور کے شعرا کو متقدمین
کہا گیا ہے جس میں فرخ سیر سے پہلے کے شعرا کے حالات اور انتخابِ کلام
درج ہے ۔ دوسرے دور کے شعرا کو متوسطین کا نام دیا گیا ہے جس میں
فرخ سیر کے آخری دور سے بد شاہ کے ابتدائی دور تک کے شعرا کو شامل کیا

ہے۔ اس کے بعد کے شعرا کو متاخرین کا نام دیا گیا ہے جب میں اس دور کے قابل ذکر معاصر شعرا شامل ہیں۔ قائم نے شعرا کی طبقاتی تقسیم کا تو التزام کیا تھا لیکن ترتیب میں حروف تہجی کا خیال نہیں رکھا تھا۔ میر حسن نے نہ صرف حروف تہجی کا التزام کیا بلکہ ہر حرف کو بھی تین ادوار میں تقسیم کیا، مثلاً الف کے تحت پہلے شعرائے متقدمین کا ذکر آتا ہے، پھر متوسطین کا اور اس کے بعد متاخرین کا۔ یہی ترتیب سارے تذکرے میں قائم رہی ہے۔ میر حسن نے جب اپنا تذکرہ لکھا اس وقت تک نکت الشعرا (۱۱۶۵/۱۴۵۲ع)، رشتہ گوہان (۱۱۶۶/۱۴۵۲ع)، مخزن نکت (۱۱۶۸/۵۵ - ۱۴۵۳ع) کے علاوہ گلشن گنتار (۱۱۶۵/۱۴۵۲ع)، نغۃ الشعرا (۱۱۶۵/۱۴۵۲ع) اور چمنستان شعرا (۱۱۷۵/۶۲ - ۱۴۶۱ع) لکھے جا چکے تھے لیکن آخری تین تذکرے دکن میں لکھے جانے کی وجہ سے میر حسن کے سامنے نہیں تھے۔ الہود نے اپنے تذکرے میں میر، گودیزی اور قائم کے تذکروں سے استفادہ کیا ہے، خصوصیت سے میر و قائم کے تذکروں سے۔ لیکن بنیادی طور پر اس کی ترتیب، اس کے انداز فکر اور انداز بیان پر قائم کے تذکرے کا اثر نمایاں ہے۔ میر کے تذکرے میں رائے جابدارانہ ہے اور اپنے مخالف گروہ کے شعرا کے رتبہ شاعری و ذوق کو شعوری طور پر گرائے کی گوشش کی گئی ہے۔ قائم کے ہاں رائے میں اعتدال ہے۔ میر حسن نے اسی روش کو اپنایا اور آگے بڑھایا ہے۔ میر حسن نے میر و قائم کے تذکروں کے علاوہ تذکرۂ خان آرزو^{۳۳} اور سید امام الدہت خان مظلوم کے تذکرۂ مختصر^{۳۴} کا بھی ذکر کیا ہے۔ مظلوم کا یہ تذکرہ لاپید ہے لیکن میر حسن کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ تذکرہ ان کی نظر سے بھی نہیں گزرا تھا۔ میر شمس الدین ظہیر کے ذہل میں میر حسن نے لکھا ہے کہ ”ان بزرگوار کے حالات تذکرۂ فارسی میں مسطور ہیں۔“^{۳۵} بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ حسن نے یہ اشارہ اپنے کسی فارسی تذکرے کی طرف کیا ہے لیکن تذکرہ کے بغور مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ اشارہ آرزو کے تذکرے ”تجمع النفائس“ کی طرف ہے جس کا ذکر وہ قبول و غفلت کے ذہل میں ”ان کے حالات خان آرزو کے تذکرے میں مسطور ہیں“ کے الفاظ میں کر چکے ہیں۔

میر حسن نے اپنے تذکرے میں صرف ان شعرا کو شامل کیا ہے جن کے حالات یا تو انہوں نے کسی سے سنے تھے یا متقدمین کے تذکروں میں دیکھے تھے یا پھر جن سے خود ان کی ملاقات ہوئی تھی۔^{۳۶} اس دور کے دوسرے اردو تذکرہ نگاروں کی طرح میر حسن کو بھی عین اور واقعات سے کوئی دلچسپی نہیں

ہے حالانکہ لازمی تذکروں میں یہ روایت موجود تھی۔ غلام علی آزاد بلگرامی اور خان آرزو نے اپنے تذکروں میں سہین و واقعات کو اہمیت دی ہے۔ نکات الشعرا اور غزن نکات کی طرح، میر حسن کے تذکرے میں بھی، شاعروں کے حالات و تعارف کی نوعیت تاثراتی ہے۔ تذکرے کے مطالعے سے ان شعرا کی بھی گہری واضح تصویر سامنے نہیں آتی جن سے میر حسن ملے تھے، لیکن میر حسن نے اپنے معاصرین کے کلام پر جو رائیں دی ہیں ان سے شعر نہیں، نئی نظر اور مذاکرہ سلیم کا پتا چلتا ہے۔ میر حسن کے انداز نظر میں ہد تنی میر کی طرح انتہا پسندی، غصہ اور جالبداری نہیں ہے۔ میر نے اپنے تذکرے میں خاکسار کو مغرور کہہ کر اس کی کھال اتارنے اور اسے ذلیل و رسوا کرنے میں گہری کسر نہیں چھوڑی۔ لیکن میر حسن میر سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ میر نے جو کچھ لکھا ہے وہ راست نہیں ہے اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ اگر وہ ایسا ہوتا تو اپنا تخلص خاکسار کیوں رکھتا؟ شیخ ہد معین الدین معین ہدایونی میر حسن کے معاصر تھے۔ انہوں نے میر حسن کے کلام پر اعتراض کیا۔ میر حسن نے اسے صحیحانے کی کوشش کی لیکن وہ نہ سمجھا۔ اس کے استاد سودا کے شعر سے سند پیش کی گئی تو بھی نہ مالا اور گنہا کہ میرے پاس سودا کا صحیح نسخہ ہے اور اس میں ایسا نہیں ہے۔ لیکن اس کے باوجود میر حسن نے اعتدال کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا اور لکھا کہ اس خود رائی و خود پسندی کے باوجود اس جیسا صاحب طبع پیدا نہیں ہوا۔ مشق، تعمیل و ہجو خوب کہتا ہے۔ میر حسن کی جگہ اگر میر ہوتے تو حام، خاکسار اور بقیں کی طرح معین ہدایونی کو "مین کر رکھ دیتے۔ میر نے کثرت سے دوسرے شاعروں کے کلام پر اصلاحیں دی ہیں۔ ان اصلاحوں میں میر کا غصہ اور جالبداری بھی شامل ہے لیکن میر حسن کی اصلاحوں میں اعتدال کے ساتھ نئی پہلو پر زور ہے۔ میر نے خاکسار کے اس شعر پر :

خاکسار اس کی تو آنکھوں سے گھسے مٹ لکھو

مجھ کو ات خاتمہ خرابوں ہی نے تیار کیا

یہ اعتراض کیا ہے کہ "تیار کیا" کے بجائے "گرفتار کیا" ہونا چاہیے تھا، لیکن میر حسن نے لکھا ہے کہ اس فقیر کی عقل کے مطابق اگر اپنی آنکھ کا ذکر ہوتا تو "گرفتار کیا" مناسب تھا لیکن چونکہ یہاں "چشمہ معشوق" مراد ہے اس لیے "تیار کیا" زیادہ صحیح ہے۔ میر حسن جہاں بھی کسی شعر پر اعتراض کرتے ہیں ان کے پیش نظر نئی پہلو ہوتا ہے۔ مثلاً بندرا بن راقم کے اس شعر :

کام عاشقوں کا کچھ تجھے منظور ہی نہیں
 گہنے گو ہے یہ بات گمہ منظور ہی نہیں
 کے بارے میں حسن نے بتایا ہے کہ عاشقوں کا "عین" قطع سے گرتا ہے اور
 یہ عین غلط ہے اور اور پہلے مصرع گو یوں بتا دیا ہے :
 ع میرا تو کام کچھ تجھے منظور ہی نہیں
 سجاد کے اس شعر پر :

تجھے غیر سے محبت اب آئی ایسی دوستی ہم سے ہے دشمنی
 حسن نے لکھا ہے کہ "ایسی دوستی" زبانِ قدیم ہے ۔ حسن نے اپنے تذکرے
 میں معین ہداہونی کے چار شعروں پر فنی اعتراض کیا ہے ۔ معین کا شعر ہے :
 نخت دل نہیں ہے جو نکلے ہے لت قاصد اشک
 ہرزے حال اپنے کے پہچنے ہیں تجھے ڈاک میں ہم
 مضمون کی تعریف کی ہے لیکن بندش کے بارے میں لکھا ہے کہ درست نہیں ہے
 اور محاورے کے خلاف ہے ۔ محاورہ "ڈاک سے ہم" ہے ۔ "ڈاک میں ہم" نہیں
 ہے ۔ اسی طرح اس شعر کے بارے میں :

خوش ہم عربانی سے اپنی ہیں بہ رنگِ یونے گل
 نکلے جاتے ہیں لہہرتے نہیں پوشاکِ مہم
 لکھا ہے کہ "خوش ہم عربانی" ناموزون ہے کیونکہ "را" کے ساتھ "مہم" اس
 طرح ملتی ہے کہ "معین" چشمِ غزال کی طرح دم گر گئی ہے اور یہ سخت
 عجیب ہے ۔ "اسی طرح معین کے ایک اور شعر میں "دوہری لعل" کو دہل
 کی زبان کے خلاف بتایا ہے کہ یہاں "دوہری لعل" بولا جاتا ہے ۔ میر حسن کی
 نظر میں فنی نکات اور لکسالی زبان و محاورہ بنیادی اہمیت رکھتے ہیں ۔ یہی اس
 دور کا معیار نقد تھا ۔

اس تذکرے کے مطالعے سے میر حسن کی تنقیدی نظر کا بھی اندازہ ہوتا
 ہے ۔ وہ ایک طرف شاعر کے مزاج کی تہ تک پہنچ جاتے ہیں جیسے سودا کے
 بارے میں لکھتے ہیں کہ "قصیدہ و ہجو میں بدریضا رکھتا ہے ۔" لیکن غزل
 کا ذکر نہیں کرتے اور میر کے بارے میں یہ لکھ کر کہ رباعی ، غزل ، قصیدہ ،
 ہجو و مدح سب کچھ کہتے ہیں لیکن "غزلیات ہی سے جن کا انداز و طرز
 بہت نمایاں ہے ، ان کی شہرت کی گرم بازاری ہے" لکھ کر ان کی غزل کوئی
 کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں ۔ چھ حسرتِ کلیم کو شاعر زبردست اور
 مشاعرِ قدیم گمہ گر بہ لکھ دیتے ہیں کہ "اس زور و قوت کے باوجود تمک ان

کے کلام میں نہیں ملتا۔ اسی وجہ سے اس کے اشعار نے شہرت نہیں پائی۔“ میر حسن دیانت داری اور غیر جانب داری کے ساتھ رائے دیتے ہیں اور یہ اس تذکرے کی قابل ذکر خصوصیت ہے۔ آشوب کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”ہج و بے معنی اور ناموزون کہتا ہے۔“ نعیم کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”اس کی فکر سرسری ہے۔“ میر حسن کی تنقیدی رائے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ جابجا اُردو شاعروں کے رنگِ سخن کا مقابلہ فارسی شاعروں سے کرتے جاتے ہیں؛ مثلاً میر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ان کا طرزِ شغلی جیسا ہے۔ دود کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ان کا کلام، حافظ کی طرح، سراپا انتخاب ہے۔ شاہِ واق کے بارے میں لکھا ہے کہ ان کا طرزِ ناصر علی و جلال اسیر کی طرح ہے۔ میر ضیا کا طرزِ نسیمی سے مشابہ ہے۔ قائم کا طرزِ طالبِ املی سے ہم آہنگ ہے۔ یہ تقابلی اشارے میر اور گردیزی وغیرہ کے تذکروں میں نہیں ملتے۔

میر دکنی شاعروں کے بارے میں یہ کہہ کر کہ ”اگرچہ ریختہ دکن سے تعلق رکھتا ہے لیکن اس وجہ سے کہ کوئی شاعر مربوط وہاں پیدا نہیں ہوا لہذا آغازِ ان سے نہیں کیا گیا۔“ دکنی شاعری کو ”بے ریلہ“ لکھ کر سرسری گزر جاتے ہیں۔ قائم کا زاوہہ“ نظریہٴ ہے۔ وہ دکنی شعرا کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”اگرچہ پت سے غیر ماثوس الفاظ... ان کے کلام میں مستعمل ہیں لیکن زبانِ دکن کے لحاظ سے راست و درست ہیں۔“ ۳۸۱ میر حسن اس بات کو زیادہ وسعتِ نظری سے دیکھتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ ”چونکہ ریختے کا آغازِ اول اول زبانِ دکن سے ہوا اس لیے اس فن کے شاعر اور مفزِ سخن کے معنی شناس ہر شہر کے طرزِ زبان کو معیوب نہیں گردانتے اور ان کے معانی کی پیروی کرتے ہیں۔“ ۳۹۵

میر حسن نے بعض دلچسپ معلومات بھی اپنے تذکرے میں فراہم کی ہیں، مثلاً واجہ رام نرائن سوزوں کے اس شعر کے بارے میں :

غزالان تم تو واق ہو گنہو بختوں کے مرنے کی
دوایا م گیا آخر کو ویرانے پہ گیا گزرا

لکھا ہے کہ ”جس وقت سراج الدولہ کے شہید ہونے کی خبر شہر میں پہنچی اسی وقت فی البدیہہ یہ شعر بڑھتا تھا اور غیر دینے والوں سے پوچھتا اور رولا جاتا تھا۔ میں شعر اس سے یادگار رہ گیا۔“ ۵۰ اسی طرح ہد حسین کایم کے ذیل میں جہاں ان کی نظم و نثر، رسالہ در عروض و قالبہ ہندی، قصص العکم کے ترجمے کی اطلاع ہم پہنچتی ہے وہاں یہ بھی بتایا ہے کہ انہوں نے نثر ہندی

میں بھی ایک گلاب لکھی تھی اور اس کا یہ فقرہ یہی تذکرے میں درج کیا ہے۔ ”نکل کے دن تھے بادشاہ اور وزیر، آج کے دن ہو بیٹھے اللہ ہو بصیر۔ ایسی دولت ہے زینہار زینہار۔ ماعتبروا یا اولی الابصار۔“ ۵۱؎ اپنے استاد میر ضیا کے ذہل میں ان کے یہ دو قطعہ ہند شعر دے کر :

آریت ضیا کی دیکھی کل رات دور سے میر

آئے نظر مجھے واب شمع و چراغ کھینے

جا کر جو آج دن کو دیکھا میں کو کاشخص

اک دل جلے ہے اس میں حسرت کے داغ کتنے

لکھا ہے کہ سلام اللہ خاں تسلیم نامی شاعر نے ان شعروں کو فارسی میں یوں ترجمہ کر کے اپنے نام سے مشہور کر دیا ہے :

دوش راقم بر مزار کشتہ تسلیم خویش

می نمود از دور حد شمع و چراغ حسرتے

چوں کشم لزدیک دیدم از قفص با بسے

ہنگ دلے می سوخت باوے چند داغ حسرتے

میر حسن نے لکھا ہے کہ ”یہ نہ سمجھا کہ صورت شناسانہ معنی کی نظر سے لیے ہالک اور حقیقی اولاد پوشیدہ نہیں رہتی۔“ ہندی گہاوت مشہور ہے کہ ”ہاتھی بھرے گاؤں گاؤں جس کا ہاتھی اس کا گاؤں“ ۵۲؎

میر حسن کی رائے میں ہلکا سا طنز لیے ہوئے سنجیدگی اور توازن کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے انداز بیان اور استعمال الفاظ سے اہم و غیر اہم، بڑے اور چھوٹے شاعروں کے درمیان واضح طور پر فرق محسوس کر سکتے ہیں۔ ان کا مذاق سخن پاکیزہ اور انت کی نظر میں نمی گہرائی ہے۔ وہ عبارت کی رنگینی میں شاعر کے دلچسپی کو بھول نہیں جاتے۔ اس کے لیے وہی ہی مناسب الفاظ استعمال کرتے ہیں اور وہی بات کہتے ہیں جو اس کے مزاج اور اس کی حیثیت کے مطابق ہوتی ہے۔ میر حسن نے مختلف شاعروں کا جو انتخاب کلام دیا ہے اس کے بڑھنے سے بھی ان کے ستھرے مذاق کا پتا چلتا ہے۔ میر نے خود اپنے کلام کا جو اپنے تذکرے میں انتخاب دیا ہے اس کا مقابلہ اگر میر حسن کے انتخاب کلام سے کیا جائے تو حسن کا انتخاب بالمشبہ میر کے انتخاب سے جتر ہے۔

میر حسن نے یہ تذکرہ رنگین و پُر تصنع عبارت میں لکھا ہے۔ یہ اس زمانے کی فارسی نثر کا عام رجحان تھا اور لکھنؤ کی آہرنی ہوئی تہذیب میں یہ طرز اور بھی پسندیدہ تھا۔ یہ انداز نثر، بعد کے دور میں، ”نسانہ عجائب“

کی اردو عبارت میں ابھرا اور اتنا مقبول ہوا کہ یہ گنجل اردو اسلوب کے لکھنوی طرز بیان کی نمائندہ تصنیف بن گئی۔ آج یہ انداز بیان نامقبول ہے لیکن ہر ادیب اسے دور کے تہذیبی اثرات سے الگ تھلگ رہ کر کوئی کام نہیں کر سکتا۔ آخر یہ کیسے ممکن تھا کہ میر حسن ایسی سادہ عبارت میں اپنا تذکرہ لکھتے جو ان کے دور کے تہذیبی مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ میر حسن نے یہ تذکرہ محنت سے جم کر لکھا ہے۔ میر کا تذکرہ بڑھ کر جب ہم قائم کا تذکرہ پڑھتے ہیں تو اس میں بھی عبارت آرائی کا احساس ہوتا ہے۔ میر حسن قائم کی اسی روایت گوارا کرتے ہیں۔ یہ تذکرہ ایک ایسے دور میں لکھا گیا جب سودا، میر اور درد کا دور ختم ہو رہا تھا اور نئی نسل کے شعرا لکھنوی تہذیب کے زیر اثر، اپنے بزرگ شعرا کی روایت کو اس تہذیب کے مزاج میں ڈھال کر ایک نیا رنگ سخن ابھار رہے تھے۔ میر حسن کا تذکرہ ان دونوں نسلوں کے شعرا کا احاطہ کرتا ہے۔ خود میر حسن کے مزاج میں یہ دونوں رنگ شامل ہیں اور میر حسن کی غزل ان دونوں رنگوں کا اظہار کرتی ہے۔

میر حسن کے دیوان میں کم و بیش ۵۱ غزلیں ہیں جو تقریباً سوا چار ہزار اشعار پر مشتمل ہیں۔ ان میں بہت سی غزلیں مسلسل ہیں، اور بہت سی غزلوں کی ابتدا میں ’سوا‘ کی یکسانیت ہے۔ خاصی تعداد میں غزلیں قطعہ بند ہیں، خصوصاً ردیف ’تے‘ ہیں۔ میر حسن کی غزلیں نہ میر، سودا اور درد کی سطح رکھتی ہیں اور نہ ان میں ایسی انفرادیت ہے جو سوز، جرأت اور الشاکے ہاں نظر آتی ہے۔ میر حسن کا دیوان بڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک طرف اپنے دور کے بزرگ شعرا کے رنگ سخن کی پیروی کر رہے ہیں اور دوسری طرف اپنے دور کے جوان شعرا کے رنگ کو بھی اپنانے کی شعوری کوشش کر رہے ہیں۔ حسن پیدا تو دلی ہوئے لیکن ان کی شاعری کا آغاز فیض آباد میں ہوا اور یہیں کی تہذیبی و سمری فضا کے اثرات انھوں نے ذہنی طور پر قبول کیے۔ وہ ایک طرف دلی کو یاد کرتے ہیں لیکن دوسری طرف لکھنؤ کی نئی تہذیب کی رنگینی بھی انھیں اپنی طرف کھینچتی ہے۔ میر ضیاء الدین ضیا، میر حسن کے استاد ہیں۔ وہ ان کے رنگ سخن کی پیروی بھی کرتے ہیں لیکن پمپل نگاری، مشکل زمیوں میں غزلیں کہنے اور نامقبول الفاظ کو دلنشین بندشوں میں گھپانے کی کوشش، جو ضیا کی شاعری کا طرہ امتیاز تھی، ان کے لیے ایک مشکل بن جاتی ہے۔ وہ محسوس کرتے ہیں کہ یہ رنگ ان کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں ہے۔ اپنے دیوان کے دیباچے ۵۲ میں میر حسن نے خود اعتراف کیا ہے کہ ضیا کا

طرز سخن ان سے سراپا نام نہ پاسکا اور وہ دوسرے بزرگ شعرا مثلاً خواجہ میر درد، مرزا رفیع سودا اور محدثی میر کے رنگ کی پیروی کرنے لگے۔ میر ضیا کی شاکردی سے اصل فائدہ یہ ہوا کہ وہ فن شاعری کی ہارکیوں اور نواکتوں سے واقف ہو گئے اور زبان و بیان کی اہمیت کا شعور بھی انہیں حاصل ہو گیا۔ ضیا جب تک فیض آباد میں رہے حسن کی شاعرانہ صلاحیتیں استاد کا ساتھ ہی رہیں، لیکن جب ضیا عظیم آباد چلے گئے تو انہوں نے پہلی بار اپنے ہیروں پر گھڑا ہوا سیکھا۔ یہی وہ دور ہے جب وہ ضیا کے رنگ۔ سخن سے آزاد ہو کر مختلف شعرا کے اثرات قبول کرنے کی طرف مائل ہوئے۔ میر حسن کی غزل مختلف اثرات کا عکس ہے۔ اس دور میں میر، سودا اور درد وہ شاعر ہیں جنہوں نے اپنی انفرادیت سے تین الگ الگ دہشتالوں کی بنیاد رکھی اور خود اپنے اپنے دہستان کے رنگ۔ سخن کے ممتاز ترین نمائندہ بن گئے اور آج تک اسی مقام پر گھڑے ہیں۔ ان شعرا نے فکر و احساس اور طرز و بیان کی سطح پر اردو شاعری کا رخ موڑ دیا اور نہ صرف اپنے دور کے شعرا کو بلکہ آنے والے دور کے شعرا کو اس طور پر متاثر کیا کہ یہ بزرگ شعرا اردو شاعری کے لیے مستقل اثر بن گئے۔ میر حسن نے ان تینوں شاعروں کے اثرات کو قبول کیا لیکن ان اثرات کو جذب کر کے وہ گھوٹی اپنا الگ انفرادی رنگ نہ بنا سکے۔ وہ نہ ان سے الگ ہو سکے اور نہ آگے نکل سکے۔ میر حسن کی غزل میر، سودا اور درد کے اثرات سے رہائی حاصل نہ کرنے کی داستان ہے۔ اب تک عمر تک غزل گہنے کے باوجود چونکہ وہ گھوٹی منفرد رنگ۔ سخن پیدا نہ کر سکے، اس لیے جہاں انہوں نے میر، سودا، درد وغیرہ کی پیروی کی وہاں لکھنؤ کے نئے ابھرتے ہوئے رنگ۔ سخن کی پیروی بھی کی۔ یہی سب اثرات الگ الگ میر حسن کی غزل میں ملتے ہیں۔

میر اور میر حسن کے مزاج میں بہت سی باتیں ظاہر مشترک ہیں۔ میر حسن عاشق مزاج تھے۔ میر بھی عاشق مزاج تھے۔ حسن بھی ماری عمر مفلسی کا شکار رہے۔ میر کی عمر بھی کم و بیش چھتر لے ہی کٹ گئی۔ میر نے مثنوی ”خواب و خیال“ میں اپنے عشق کی داستان سنائی ہے۔ میر حسن نے ”گلزارِ ارم“ میں اپنی محبت کو موضوع سخن بنایا ہے۔ دونوں پیر، فاکامی اور ناقدری کا شکار ہو کر آرزوئے وصل میں گھٹتے رہے لیکن اس اشتراک کے باوصف میر اور میر حسن کے مزاج میں بنیادی فرق تھا۔ میر عشق کے حوالے سے زمانے سے لگو لینے کی طاقت رکھتے تھے۔ وہ زمانے سے لڑا تو سکتے تھے لیکن اس سے سجدہ کرتے نہیں کر سکتے تھے، اس لیے ان کے ہاں اب تک ایسی بے نیازی، جسے

ہے دماغ کہا جاتا ہے ، مٹی ہے جو حسن کے مزاج میں نہیں ہے ۔ میر عشق کے حوالے سے انسانی رشتوں کی ترجائی کرتے ہیں ۔ اپنے زمانے کا عرفان حاصل کر کے اسے آفاق سطح پر لے آئے ہیں ۔ عشق میر کو جلاتا ہے لیکن جلا کر راکھ نہیں بناتا ۔ میر حسن کے ہاں عشق ان کے وجود کو گرمی تو پہنچاتا ہے لیکن جلاتا نہیں ہے اس لیے عشق کے حوالے سے حسن کی آرزوؤں میں ، ان کی محرومی میں ، ان کی کیفیات میں وہ شدت اثر اور دل میں اتر جانے والی وہ لاشعریت نہیں ہے جو میر کی غزل میں ملتی ہے ۔ حسن کے ہاں عشق کی ظاہری کیفیات کا اظہار ہی غزل میں ہوا ہے ۔ لکھنؤ کے اس تہذیبی ماحول میں ، میر جیسا عشق کرتا ممکن بھی نہیں تھا ۔ میر حسن اس سطح پر بظاہر میر کے سے شعر کہتے نظر آتے ہیں لیکن دراصل وہ اوپری عشق کے اوپری شاعر ہیں ۔ ان کے ہاں ساری عمر نا تکلیفوں سے کام لینے کا سلیقہ نہیں ہے ۔ وہ تخلیقی سطح پر میر کی کیفیات اور نمبروں کو نہیں پہنچتے بلکہ میر کے ظاہر طرز ، اس کے لہجے اور آہنگ کو اپنی غزل میں ملانے کی کوشش کرتے ہیں ۔ اس ظاہر اثر سے کہ وہ میر کو اپنے مزاج میں سمو سکے اور نہ اپنے تخلیقی ذہن کا حصہ بنا سکے ۔ وہ میر کا شعر سن کر پھڑک تو اٹھتے ہیں اور اس کا اظہار بھی کرتے ہیں :

جب سے یہ میر کا سنا ہے شعر گرہ بے اختیار ہے آسا

دل سے لہزہ آئی تھی یہ میر کی غزل

کس کا یہ شعر ہوش سے بے ہوش کر چلا

لیکن اس سے آگے جانا ان کی شاعرانہ فطرت سے باہر تھا ۔ میر کے ظاہر اثرات سے میر حسن کی غزل کی یہ صورت بنتی ہے ۔ چند شعر دیکھیے :

یاد آتی ہیں اس کی جب بائیں دل ، حسن دونوں مل کے روتے ہیں

بہر چہڑا حسرت نے اپنا قصہ بس آج کی شب بھی سو چکے ہم

اس شوخ کے جانے سے عجب حال ہے میرا

جیسے کوئی بھولے ہوئے بھرتا ہے گجھ اپنا

وہ ملکِ دل کہ اپنا آباد بھسا کبھو کا

سو ہو گیا ہے بیہ ہن اب وہ مقام 'ہو' کا

شبِ فراق میں رو رو کے مر گئے آخر

یہ رات جیسی تھی ویسی رہی شعر نہ ہوئی

جان و دل ہیں اداس سے میرے انہو گیا کوئی ہنس سے میرے

تیرا حسن بہ رولسا یونہی اکبر ہے کہ
ظالم تو بھر کسی کا کالجے گھر گھر ہے کا
ہر شب یونہی دیا سا چلتا اگر رہوں کا
تو رفتہ رفتہ آخر اک دن کو مر رہوں کا
گر عشق ہوں ہی دل پر جور و جفا کرے گا
تو اس لکر میں کوئی کیوں کر ہسا کرے گا
لہ رکتی نہیں آہیں نہ لہنتے تھے آلسو
حسن تجھ کو کیا رات غم تھا کسی کا

یہ اشعار میر کے سے ضرور ہیں لیکن ان میں ڈوبنے اور ڈھانے والی کیفیت ،
سرشاری اور بے خودی کا وہ عالم نہیں ہے جو میر گلو میر بناتا ہے ۔ یہاں
ہوں معلوم ہوتا ہے کہ میر کی شاعری کا عکس حسن کی شاعری پر ضرور پڑ رہا
ہے لیکن وہ خود کاروانِ میر کی گرد میں چھپ گئے ہیں ۔ میر حسن کی غزل میں
رنگِ سودا کے ساتھ یہ صورت نہیں ہے ۔ میر کا رنگ ناقابلِ تقلید ہے ۔ سودا
کا رنگ قابلِ تقلید ہے ۔ حسن نے سودا کی بلند آہنگی ، بندش و تراکیب کے
شکوہ ، مضمونِ آفرینی اور خارجیت کو اپنا کر اپنی غزل میں اس طرح سمویا
کہ وہ سودا سے قریب تو ہو گئے لیکن یہاں بھی اپنا کوئی رنگ سخن نہ پتا سکے
اور نہ اس رنگ میں سودا سے آگے بڑھ سکے ۔ اس پیروی سے میر حسن کی غزل
کی جو صورت نکلی وہ یہ ہے :

خرام لڑکو اس کی صبا بہ عجز و نیاز
سلام شوق سے نظر کا چنچا
اے چشمِ یلم سے ہوئی جو بہنا رہے گا خون
تو شہر شہر غرقہ خوب تاب دیکھنا
کہا کیا نہ جدا دوست ہوئے بل کے جھپکنے
بھر بھر کے میں آلسو غیر احباب میں رہا
اے گردِ باد طرفہ چمن لکے گزار کر
بلبل کے پر پڑے ہیں گلوں پر اتار کر
میں سوختہ دل خستہ چکر نہ حزیں ہوں
نہ نالہ بلبل ہوں نہ شور و شر طاؤس
نہ غرض بھ کو ہے کافر سے نہ دین دار سے کام
روز و شب ہے مجھے اس کا کلام دار سے کام

حیوت مری طینت میں ہے تصویر ازل ہے
میں آئینہ سائب دیدہ بیدار ہوا ہوں
گئے وہ دن جو رہنے تھے جہاں آباد میں ہم بھی
خراہی شہر کی صحرا کے آواروں سے مت پوچھو
نفس و عشق سے ہیں سجدہ و زنتار ملے
ایک آواز بہ دو ساز کے ہیں تار ملے

ان اشعار کو پڑھ کر بھی یہی محسوس ہوتا ہے کہ حسن سودا کے رنگ کو سودا
کی طرح نہ اپنا سکے اور نہ اسے جذبہ کر کے کوئی نیا رنگ پیدا کر سکے۔ وہ
ساری عمر اسی طرح اپنے دور کی آوازوں سے آوازیں ملاتے رہے۔ حسن کے ہاں
خواجہ میر درد کے رنگ و اثر کی بھی یہی صورت ہے۔ درد کا اثر ان کے ہاں
دو طرح سے آیا ہے۔ ایک تصوف کی طرف جھکاؤ ہے اور دوسرے درد کی شاعری
کی کیفیت لائق ہے۔ یہ دوسری کیفیت میر کی شاعری میں بھی ملتی ہے لیکن
درد کے ہاں اس کی شکل زیادہ قابل تقلید ہے :

کیسا خوب شعر ہیں یہ حسن خواجہ میر کے
کچھ لکھنے لکھنے آگئے اس وقت دھیان میں

درد کی شاعری حسن کے مزاج سے زیادہ قریب ہے۔ حسن کے ہاں جو ہلکی سی
غم انگیز لہے نظر آتی ہے وہ میر سے زیادہ خواجہ میر درد کی شاعری سے آتی ہے۔
میر تو ہجر اور غم ہجر کو آفاق بنا دیتے ہیں لیکن درد کے ہاں غم ہجر غم ہجر
ہی رہتا ہے ، حالانکہ اس کی سطح بلند ہے۔ حسن کے ہاں جو میر نما اشعار
میں بہ لہے نظر آتی ہے وہ درد ہی کی دین ہے۔ یہی وہ درد کا یہ اثر بھی حسن
کے ہاں ، خواہ وہ غم انگیز لہے ہو یا تصوف ، ان کے مزاج کا حصہ نہیں بنتا بلکہ
ان اثر کا تعلق اڑنے پادلوں کا سا ہے ، جو ہادلی تو ہیں لیکن ان پر سے گزر
جاتے ہیں۔ میر درد کے اثرات حسن کی شاعری میں اس صورت میں جلوہ گر
ہوتے ہیں :

رکھتے ہیں نہ کچھ نام ہی ایسا نہ نشان ہم
کیا نام و نشان پوچھو ہو بے نام و نشان کا
گھر عشق سے کچھ مجھ کو سروکار نہ ہوتا
تو خوابِ عدم سے گھبی بیدار نہ ہوتا
مائلِ عکس دیکھا اے اور نہ مل سکے
گھس رُود سے پھر گدیں کے کہ روزِ وصال تھا

زہست کو خواب بھی تو خوابِ عدم سے بچہ کو
 خواب کے واسطے اے شوخ چکانا کیا تھا
 دیکھتے ہیں اسی کو اہل نظر کو نہاں ہے وہ اور عیاں ہیں ہم
 ہم میں ہی عالم اکبر ہوئے کو جرم صغیر
 مظہر جلوۂ حق حضرتِ انسان ہیں ہم

مائدہ حباب اس جہان میں کیا آئے تھے اور کیا گئے ہم
 دید وادید کو غنیمت جان حاصلِ زندگی میں تو ہے

ان اشعار میں بھی حسن میر درد سے قریب ہو جاتے ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ ہاتھ پاندے درد کے پیچھے پیچھے چل رہے ہیں۔ حسن کا تخلیق مسئلہ یہ تھا کہ وہ دل سے تو خواجہ میر درد کے رنگ کو پسند کرتے تھے لیکن لکھنؤ و فیض آباد کے تہذیبی ماحول میں میر سوز کی شاعری بھی ان کا دامن دل انہی طرف کھینچتی تھی۔ ادا بندی، سوز کی شاعری کا بنیادی وصف تھا جس میں حسن و عشق کے عام معاملات، شوخی، چوٹیلے پن اور زبان کے مزے کے ساتھ، انہی شاعری میں لاتے تھے۔ سوز نے اس رنگِ سخن کو شائستگی سے نبھایا لیکن اس میں پھسل کر گرنے کے بہت امکانات تھے۔ لکھنؤ کے لئے شعرا نے جب ادا بندی کو اپنا تو ابتذال کی حدوں میں آگئے اور ان کی شاعری ”مضوں اور ہلاڑیوں“^{۵۴} کے رنگ میں رنگ گئی۔ حسن نے میر سوز کے رنگ کو مخالفت و صفا سے نبھایا۔ یہ رنگِ سخن اودھ کے تہذیبی ماحول کے مطابق بھی تھا اور خود حسن کے لیے آسان بھی۔ حسن کے ہاں غزل میں جو زبان کی جادگی، روزمرہ و محاورہ کی صفائی، حسن و عشق کے عام معاملات اور مکالمات ملتے ہیں ان پر میر سوز کا اثر بہت واضح ہے۔ حسن نے میر سوز کی ادا بندی کو میر سوز کی طرح ہی استعمال کیا اور اسے پھکڑ پن نہیں دینے دیا۔ ادا بندی ان کا پسندیدہ جدید رنگ ہے :

ادا بندی کا گیا گہنا حسن تیری، ہر اب ایسی
 غزل کوئی سرِ صبح کہہ سخن کو دے مزا میرے

اور یہی وہ رنگِ سخن ہے جو میر حسن کی غزلوں کا عام رنگ ہے۔ جہاں بھی وہ جرات کی طرح، میر سوز کی روایت کو آگے نہیں بڑھاتے یا جعفر علی حسرت کی طرح اسے کھولتے اور واضح نہیں کرتے بلکہ سوز سے مٹی جلتی شاعری کر کے اسی رنگِ روایت کی پیروی و تکرار کرتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

آرام حسن آپ ہی تو ہوگا اس لب سے جب اپنے لب ملیں گے
 کالی ہے گہ ہے سحر کوئی یا کہ ہے انھوں
 جی شاد ہوا جیسا ہے دقتسام سے تیرے
 جب لنگ دم میں ہے ہمارے دم تجھ کو اے جان ہم نہ چھوڑیں گے
 لب لیے ہوسہ آج تو تجھ کو مان مت مان ہم نہ چھوڑیں گے
 آپ ہی مجھے کہتا ہے کہ چل دور ہرے جا
 جاتا ہوں تو کہتا ہے مجھے غیظ ہوا ہے
 بولے لہنہوں بات لطیفہ جگت ہے سب
 جو کام بخشہ ہو اے کیوں غلام کہجیے

کل کسی نے کہا حسن سے میاں تیری خاطر یہ اپنا جمال گیا
 رکھ کے ماتھے پہ ہاتھ کہنے لگا میرے جی نے مجھے غسل گیا
 میں جو پوچھا کہاں ہو تم تو کہا تجھ کو گھبرا گیا کام ہے کہیں ہیں ہم
 پوچھا کسی نے اس سے حسن ہے ترا غلام
 اس کو بھی گن تو اپنے کہیں و سپین میں
 کہنے لگا وہ پونجی چلا تا پھرے ہے دل
 تیرے میں ہے نہ وہ تو مرے اور نہ تین میں
 کل گھبرا اس سے کسی نے کہ حسن مرنا ہے
 ہنس کے کہنے لگا میں کیا کروں مر جانے دو

میر حسن ، سوز کی ادا بندی میں آگے بڑھ کر جرأت کی پیروی بھی کرتے لکھتے
 ہیں۔ اتنے مختلف رنگوں کو ، اپنی شخصیت و مزاج میں جذب کیے بغیر ، اپنانے
 کی کوشش میں وہ ساری عمر بزرگ اور نئی نسل کے شعرا کی پیروی کرتے رہے
 لیکن اپنا کوئی رنگ نہ بنا سکے۔ ان کی غزلوں میں جذبہ و احساس ، طرز و
 اسلوب ، فکر و خیال ، لہجہ و آہنگ کی یکسانیت ہے لیکن اس کے باوجود
 حسن کی غزل نے آنے والے دور کی لکھنوی غزل کو بنیاد ضرور فراہم کی۔ ان
 کے ہاں ہر عام بات ایک طرز میں ڈھل کر روشن ہو جاتی ہے۔ آج جب ہم ان کے
 دیوان کا مطالعہ کرتے ہیں تو زبان کی صفائی ، طرز کی خوبی ، عاویہ و روزمرہ
 کی چستی ، لہجے کی متانت اور مختلف رنگ تو نظر آتے ہیں لیکن میر حسن کی
 اپنی شخصیت کی مخصوص چھاپ نظر نہیں آتی۔ انھوں نے اس دور میں زبان کو
 ماتھیا اور اسے ذمہ داری اور شعور کے ساتھ استعمال کر کے اس کی قوت اظہار میں
 اضافہ کیا لیکن غزل کی روایت میں وہ بحیثیت مجموعی ایک دوسرے درجے کے

شاعر ہیں اور ان کی یہ حسرت :

شعر کہنے سے یہ حاصل ہے کہ شاید کوئی

بعد مرنے کے حسن اپنے تئیں یاد کرے

غزل کی حد تک ، دل کی دل میں رہ جاتی ہے ۔ میر حسن کے ہاں واضح طور پر
عسوس ہوتا ہے کہ اب شعرائے دہلی کا مخصوص رنگِ سخن دب رہا ہے اور
لکھنؤ کا معاملہ ہندی والا لیا شوخ رنگ ابھر رہا ہے ۔

جس صنفِ سخن نے میر حسن کو بتائے دوام ہشا وہ مثنوی ہے ۔ میر اور
درد غزل میں کمال حاصل کرتے ہیں ۔ سودا قصیدے اور ہجو کے بادشاہ ہیں ۔
میر حسن مثنوی کو درجہ کمال تک پہنچا دیتے ہیں ۔ میر حسن نے چھوٹی بڑی
بارہ مثنویاں ۵۵ لکھیں جن کے نام یہ ہیں :

(۱) نثرِ کلاوت

(۲) نثرِ زنیہ فاعشہ

(۳) ہجرِ قصائی

(۴) نثرِ قصائی

(۵) مثنوی شادی آصف الدولہ ۱۱۸۴ھ (۱۷۶۹ع)

(۶) مثنوی رموز المعارفین ۱۱۸۸ھ (۱۷۷۳ - ۷۵ع)

(۷) مثنوی ہجو حوالی ۱۱۸۹ - ۱۱۹۰ھ (۱۷۷۵ - ۷۶ع)

(۸) مثنوی گلزار ارم ۱۱۹۲ھ (۱۷۷۸ع)

(۹) مثنوی در تہنیت عبد ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۴ - ۸۵ع)

(۱۰) مثنوی در وصفِ قصر جواہر ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۴ - ۸۵ع)

(۱۱) مثنوی در خواندہ نعمت ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۴ - ۸۵ع)

(۱۲) مثنوی سحرالبیان ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۴ - ۸۵ع)

مثنوی ”نثرِ قصائی“ کے علاوہ ، جو شاہ کمال کے تذکرے ”مجمع الانتخاب“
میں ملتی ہے ، باقی سب مثنویاں کلیات میر حسن (خطوط برٹش میوزیم) میں
شامل ہیں ۔ ان سب مثنویوں میں ”سحرالبیان“ ہی وہ مثنوی ہے جو نہ صرف
میر حسن کی بہترین مثنوی ہے بلکہ اردو مثنویوں کی بھی سرناج ہے ۔ حسن کی
بارہ مثنویوں میں سے نثرِ کلاوت ، نثرِ زنیہ فاعشہ ، نثرِ قصاب ، نثرِ قصائی
مختصر مثنویاں ہیں جنہیں ہم ”حکایت“ کا نام دے سکتے ہیں ۔ نثرِ کلاوت میں ،
جو صرف ۱۸ اشعار پر مشتمل ہے ، ایک پیشو سہان کی حکایت بیان کی گئی ہے ۔
نثرِ زنیہ فاعشہ میں ، جو ۲۵ اشعار پر مشتمل ہے ، دو آدمیوں کا قصہ بیان کیا

کیا ہے جنہوں نے مل کر ایک زنِ فاحشہ سے شادی کر لی تھی لیکن زنِ فاحشہ نے دوسرے سے رجوع ہو کر ان دونوں کی آنکھوں میں دھول چھونک دی۔ ہجور قصائی میں، جو ۸ اشعار پر مشتمل ہے، قصاب کی بیٹی کی شادی کی تباہی کا منظر اور قصاب کی مخصوص گاللیوں بھری زبان کو موضوع بنایا ہے۔ لالہ قصائی میں، جو ۴ اشعار پر مشتمل ہے، ایک قصائی اپنے بیٹے کی شادی پر ایک عزت دار سپان کو گھر ٹھہراتا ہے اور خاطر تواضع میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھتا لیکن وہ بے ساختگی اور بھولے پن سے کالیوں بھری زبان اس طرح اٹھانے طرز پر استعمال کرتا ہے کہ سپان شرم سے باقی ہاتھ ہو جاتا ہے۔ حسن نے آخر میں یہ نصیحت کی ہے کہ ناجنس سے میل کرنے سے بچیں خواریاں ملتی ہیں۔ بحیثیت مجموعی، دلچسپی اور قصے پن کے باوجود، یہ معمولی درجے کی مثنویاں ہیں لیکن ان کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر حسن کو مختلف طبقوں کی زبان سے گہری واقفیت تھی جس کا اظہار ”گلزار ارم“ میں بھی ہوا ہے اور ”سحرانیان“ میں بھی۔

مثنوی شادی آصف الدولہ (۱۱۸۳/۱۷۶۹ع) میں، جو ۹۶ اشعار پر مشتمل ہے، میر حسن نے نواب آصف الدولہ کی شادی اور اس موقع پر فیض آباد کی رونق کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ آصف الدولہ کی شادی مؤمن الدولہ محمد اسحق خان کی بیٹی امۃ الزہراء سے، جو تاریخ میں نواب ہو لیکن کے نام سے مشہور ہیں، ۱۱۸۳/۱۷۶۹ع میں ہوئی۔ اس موقع پر میر نے بھی ایک مثنوی لکھی تھی۔ میر حسن نے یہ مثنوی العام و اکرام کے لیے نہیں ع ”زری کچھ اس سے نہیں بچھ کو طرف“ بلکہ فیض آباد کی رونق سے متاثر ہو کر لکھی تھی۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ وہ ایک شام ٹکڑے لٹول میں نہمک تھے کہ ہاتھ نے کہا کہ آج کا دن گھر سے باہر جا کہ قدرتِ خدا کی سیر کا دن ہے۔ شاعر گھر سے باہر نکلتا ہے تو دروازے کے پاس زمین سے آسمان تک روشنی کے ٹھانڈے دیکھتا ہے۔ آتش بازی کا سماں دیکھتا ہے۔ سینکڑوں لاکھوں تملناٹیوں کو دیکھتا ہے جو ہروالہ وار روشنیوں کے ارد گرد منڈلا رہے تھے۔ شاہی کاروائے رُزقِ برق لباس پہنے ادھر ادھر بھر رہے تھے۔ یہ لکھ کر میر حسن نے سابق کی تفصیل بیان کی ہے۔ باغ کی تعریف میں اشعار لکھے ہیں جہاں ازباب نشاط کے رقص و سرود سے زیرہ دنگ اور مشنری وجد میں تھی۔ یہ سب کچھ دیکھ کر شاعر پوچھتا ہے کہ یہ کسی کی شادی ہے۔ ایک شخص بتاتا ہے کہ نواب شجاع الدولہ کے بیٹے آصف الدولہ کی شادی اور اس کی برات ہے۔ اس کے بعد نواب

شجاع الدولہ کی مدح میں ۱۶ شعر اور آصف الدولہ کی مدح میں کچھ شعر لکھ کر دعائیہ اشعار پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔ یہ مختصر مثنوی شاعرانہ قلیل ، خوبصورت منظر کشی ، زبان و بیان کی بے ساختگی اور توتہ الظہار کی وجہ سے میر حسن کی ایک قابل ذکر مثنوی ہے۔

مثنوی ”رموز العارفین“ میں ، جو ۲۲ اشعار پر مشتمل ایک طویل مثنوی ہے اور ۱۸۸۱ء میں لکھی گئی ہے ، میر حسن نے تصوف و معرفت کے خیالات و افکار کو موضوع سخن بنایا ہے۔ ”رموز العارفین“ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ میر حسن نے اسے مولانا روم کے طرز پر تصوف و اخلاق کے نکات سمجھانے کے لیے لکھا ہے۔ یہ مثنوی کی عام ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ حمد ، نعت اور مناجات کے بعد ”دلایدار کا سوال اور فقیر کا جواب“ کے عنوان کے تحت ایک حکایت لکھی گئی ہے جس میں قریباً اہمیت بیان کر کے ”حدیث دیگران“ میں ایک اور ”حکایت برصیل کشیل“ لکھ کر سردیبران بیان کیے گئے ہیں۔ ابراہیم ادہم کی حکایت اور ان کا کردار اس مثنوی کے مزاج میں مرکزی اہمیت رکھتا ہے۔ مثنوی مولانا روم کی طرح ”رموز العارفین“ میں بھی بار بار حکایات آتی ہیں جن سے طریقت و معرفت کے نکات کی وضاحت کی گئی ہے۔ ساری مثنوی میں چھوٹی بڑی اور ذیل ۱۶ حکایات ہیں۔ ان سب حکایتوں سے ترکیب دلیا اور میر و قناعت کی اہمیت اجاگر کی گئی ہے۔ انتشار اور معاشی و اخلاقی تباہی کے اس دور میں تصوف ایک مقبول فلسفہ حیات تھا۔ مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں میر حسن معاشی پریشانی ، السردہ دلی اور زندگی کی بے معنویت کا شکار تھے اور تصوف میں الہی زندگی کے لئے معنی نظر آ رہے تھے۔ مناجات میں انہوں نے اپنی اس ذہنی کیفیت کو بیان کیا ہے :

نکر و غم کی قید سے آزاد رکھ دین و دنیا میں الٹی شاد رکھ
مشکلیں سب خود بخود آسان رکھ فکر میں روزی کے مت حیران رکھ

۱۔ عارفوں کی ہر گدہ و مزب ہیں لکھیں

اسم ہے اس کا ”رموز العارفین“

جب بھرا دگر ، سانی سے یہ طشت

لہے ہزار و ہیک حد و ہشتاد و ہشت (۱۱۸۸ء)

(مثنویات حسن : مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۹۰ ، مجلس ترقی ادب ،

لاہور ۱۹۶۶ء)۔

دے فراغت اتنی اس دنیا میں تو ہو سکے غیبی کی جس سے جستجو
شاعری میں عمر کھوئی ہے تمام میں نے غیبی کا کیا پرگز نہ کام
اپنی اس لم ہوئی سے ہوں خجل شعر کہنے سے بھرا ہے میرا دل
جی میں ہے وہ جو ہوئے ہیں لیکہ کام کچھ لکھوں میں ان بزرگوں کا کلام
جس کے سنے سے ہو غیبی کا حصول کوئی دم تو جاؤں اس دنیا کو بھول

یہ مثنوی اس دور میں اتنی مقبول ہوئی کہ میر حسن نے اپنے تذکرے میں خود
لکھا ہے کہ ”الروز العارین تصنیف کی ہے جو مقبول و مشہور ہو چکی ہے۔“ ۵۶
لیکن مثنوی کے مطالعے سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہند و نصیحت نے دل کی
گہرائیوں سے شعر کا جامہ نہیں پہنا ہے اور میر حسن کو اس موضوع سے ، میر
درد کی طرح ، گہرا لگاؤ نہیں ہے ۔ مثنوی کے زبان و بیان صاف اور طرز ادا
رواں ہے لیکن وہ شعریت ، وہ برجستگی ، وہ چہل چل ، جو گلزار ارم ، مثنوی
شادی آصف الدولہ اور سحرالبیان میں نظر آتی ہے ، یہاں نہیں ہے ۔ یہ خشک
ہند و نصیحت کا ایسا مجموعہ ہے جو سوز و اثر سے خالی ہے ۔

مثنوی ”بجو حویلی کہ بر کزراہ گزراہ بود“ ۱۳۴ اشعار پر مشتمل ہے ۔
فیض آباد محلہ گلاب باڑی میں میر حسن کا اپنا مکان تھا اس لیے وہاں مکان
گزانے پر لینے کا سوال نہیں تھا ۔ معلوم ہوتا ہے جب آصف الدولہ نے لکھنؤ کو
اپنا مستقر بنایا اور حسن بھی سالار جنگ کے ساتھ لکھنؤ آئے تو یہاں انھوں نے
گزانے پر مکان لیا اور یہی مکان جس میں پانچ بی بی کا کھنہ چھپر ، نو یا دس کڑی کا
دالان اور تین چار پالیوں کا صحن تھا اس مجموعہ مثنوی کا موضوع ہے ۔ یہ مثنوی
لکھنؤ میں ۱۱۸۹ھ (۷۶ - ۱۷۷۵ء) کے لگ بھگ لکھی گئی ۔ میر حسن نے مکان
کی خستہ حالت ، تنگی اور بے ٹھکانگی پر طعنے لگ کر اپنی تکلیف کا اظہار کیا
ہے ۔ مثنوی کو بڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اس کی ہر چیز بلانے جان لہی ۔
دعویٰ آٹھ چہر بھری رہتی تھی ۔ اس میں نہ مطیع تھا اور نہ جانے ضرور ۔ ہر
طرف کھینچ لہی ۔ سارے گھر کا ڈھال صحن کی طرف تھا ۔ برابر میں ہنیے کا
کھر تھا جس کا گندا پانی اس مکان میں سے گزرتا تھا :

صحن میں گھر کے کل زمیں کا ڈھال گھر کے پانی کی گھر کے ست نکال
ڈیسوڑھی کا پسند گجیسے جب در بیٹھیسے جا ضرور تب جا کر
گسنگی سے بھری ہی رہتی ہے گھر کی دلت رات ناک بیتی ہے
بھو ما بھور اس چنگہ پسہ گسے ورنہ ہکے کو کوئی آ نہ پھرے
کھڑے ہم چھاڑتے ہیں لیل و نهار دعویٰ دھوتے ہیں جیسے دے دے مار

جھاڑتے جھاڑتے بیاض و کتاب حرف مٹ مٹ کے ہو گئے ہیں خراب
گرد سے دم رگے ہے ، بند ہے لاک سوچنے پاں شعر و شاعری گیا خاک
گر جی ہم ہیں اور جی گھر ہے لکھنا پڑتا بھی خاک و پتھر ہے
گیا گھری کس طرح سے جیتے ہیں خاک کھاتے ہیں ، کچیچ لیتے ہیں
گر ہنس مسجھو تو نصیحت ہے ورنہ یہ منہ بھری نصیحت ہے
میر نے بھی اپنے گھر کی ہجو میں منہ بھری لکھ کر طنز کے ساتھ اپنے دکھ درد کا
اظہار کیا تھا جس کا ذکر ہم پہلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ میر حسن کی
یہ منہ بھری اپنے اختصار ، والہ نگاری ، طنز و ہجو اور بیالیہ انداز کی وجہ سے
ایک قابل ذکر منہ بھری ہے۔

”سحرالبیان“ کے بعد میر حسن کی دوسری قابل ذکر منہ بھری ”گلزار ارم“
(۱۱۹۲/۱۷۷۸ع) ہے جو ۳۷۹ اشعار پر مشتمل ہے۔ ”گلزار ارم“ اس کا
تاریخی نام ہے جس سے ۱۱۹۲ء برآمد ہوتے ہیں :
ز بس وصف کل و کائن ہم ہے سو اس کا نام ”گلزار ارم“ ہے
(۱۱۹۲ء)

”گلزار ارم“ میں میر حسن نے ”سحرالبیان“ کی طرح کوئی داستان بیان نہیں کی
ہے بلکہ یہ ایک طرح سے عوامی منہ بھری ہے۔ حمد ، نعت اور مصلحت کے بعد
منہ بھری کا آغاز میر حسن کے ترکہ وطن کے ذکر سے ہوتا ہے۔ میر حسن دلی
چھوڑ کر یووب کے لیے روانہ ہوتے ہیں تو انہیں اپنی محبوبہ کی جدائی شدت سے
لمے چین کرتی ہے۔ وہ راتیں بھر اسے یاد کرتے اور اس کے فراق میں آنسو
بھرتے رہتے ہیں۔ منہ بھری میں بتایا ہے کہ وہ دلی سے چل کر ڈھک پہنچے اور وہاں
کئی سہنے بے اور جب شاہ مدار کی چھڑیاں ڈھک سے مکھن پور کے لیے روانہ
ہوئیں تو وہ بھی میر سیف اللہ اور ان کے بھائی نور اللہ کے ساتھ مکھن پور کے لیے
روانہ ہو گئے۔ عورت اور مرد چھڑیوں کے ساتھ تھے۔ میر حسن نے ساتھ چلتے
والی عورتوں کی گہرا اثر تصویریں اٹاری ہیں۔ حسین عورتوں ، ہلوی ، بالوں اور
آرائش جہاں کے بیان میں میر حسن کا قلم کھل اٹھتا ہے۔ تقریروں ، مسکوں اور
عقیدت مندوں کے حرکات و سکنات کو میر حسن نے تفصیل سے بیان کیا ہے۔

ن۔ ۱۱۹۲ء نکالنے کے لیے میر حسن نے گلزار گو ”ز“ کے بجائے ”ذ“ سے
لکھا ہے۔

ان کی قوتِ مشاہدہ تیز اور جزئیات کا احاطہ کرتی ہے۔ سر شب ان چھڑیوں کے سامنے دسے جلائے جاتے، مشک دھال کرتے، اٹھایاں بچاتے، دم لگاتے ساتھ ساتھ چلتے۔ کوئی ان پر دبوڑبان، کوئی ملیدہ چڑھاتا، کوئی بجرا کرتا، کوئی دعا مانگتا اور چٹ چٹ چھڑیوں کی ہلائیں لیتا۔ ان چھڑیوں کے ارد گرد جنس پرستان کا ہجوم تھا :

ہجومِ سدا رویاں اس قدر تھا
کہ ہم گلو دل کے پاس جانے کا ڈر تھا
اس تھی حسن کی کثرت سے گرمی
مثالِ موم تھا دل صرفِ لبرسی
مثالِ یسے بیخوب پر چھڑی تھی
کہ اس کے گرد پر لیلیٰ کھڑی تھی

سب وہاں خوش تھے لیکن شاعر یادِ محبوب میں جی سے تنگ تھا۔ اس کے دوستوں میں سے ایک کسی رشک بری پر عاشق ہو گئے اور اس طرح ایک کے بجائے دو رہیور ہو گئے لیکن جب منزلِ مقصود آئی تو محبوب جدا ہو گیا اور یہ سب ہورب جانے والے قافلے کے ساتھ روانہ ہو گئے اور اس طرح یہ قصہٴ عشق ابھی، دلایا کے الجام کی طرح، ادھورا رہ گیا۔ یہاں سے وہ لکھنؤ پہنچے۔ اس وقت تک لکھنؤ ایک چھوٹا سا شہر تھا۔ میر حسن نے تقریباً پچاس شعر دستِ لکھنؤ میں لکھے ہیں جن سے اس دور کے لکھنؤ کی حقیقی تصویر سامنے آ جاتی ہے :

جب آیا میں دہار لکھنؤ میں
ز اس پسہ مسلک ہے ریڑ پہ ہستا
کسی کا آسماں پر گھڑ ہوا میں
ہر اک گویا یہاں تک تنگ تر ہے
سہہ رنگ سے کلی یوں تر رہے ہے
ز اس کوٹھے سے یہ شہر ہم عدد ہے
ز اس افراط ہے بابِ بیدہڑیوں کا
جڑے ہے گومتی جب گرد آ کر
ز اس ہائی بھرا رہتا ہے اس جا
کوئی بابِ میر کے قابل نہیں جا

میر حسن اس شہر لکھنؤ سے تنگ آ کر فیض آباد چلے گئے۔ فیض آباد انہیں شاد و آباد نظر آیا اور باقی مثنوی میں تقریباً دو سو سے زیادہ اشعار فیض آباد،

اس کی آب و ہوا ، بازار ، لال باغ ، معشوقان گل اداام اور ان کے طریق رنگشست وغیرہ کی تعریف میں لکھے گئے ہیں :

گہا جانا نہیں گچھ وہاں ہوا
عجائب شہر ہے اللہ اللہ
بہ دیکھی۔ ہر میں نے واں کی جس دم
وطن کا دل سے صب جانا رہا ہم
فیض آباد کے بازار کی تعریف کرتے ہوئے میر حسن نے ایسی جتنی جاگتی
تصویریں اُٹاری ہیں کہ بازار کی چہل پھل ، اس کی رونق اور گہا گہس نظروں
کے سامنے آ جاتی ہے۔ اس بیان میں واقعیت نگاری بھی ہے اور شاعرانہ تخیل
بھی۔ ”گلزار ارم“ کا یہ حصہ مثنوی کا سب سے زیادہ ہر اثر حصہ ہے جس سے
نہ صرف اس دور کی تہذیب و معاشرت بلکہ مختلف طبقات کی زبان ، ان کے عادات
و اطوار کی بھرپور تصویر بھی سامنے آ جاتی ہے۔ چان میر حسن کی شاعری میں وہ
قوتِ بیان محسوس ہوتی ہے جو ”گلزار ارم“ میں ابھر کر ”سحرالبیان“ میں اپنے
کمال کو پہنچتی ہے۔ میر حسن کی قوتِ بیان ، قوتِ مشاہدہ اور واقعیت میں شاعرانہ
تخیل کو شامل کرنے کی صلاحیت کو محسوس کرنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

کھڑی ہیں مائیں لے کر گھس باز
”مطر بھول ہیں جی موتیا کے“
گوئی کہتا ہے ”میٹھے ہیں گٹارے“
کنسٹری کے گٹارے کی صدا ہے
گوئی کہتا ہے ”سرچوں کے جنے“ ہیں
کرلوے ، بھراہوے ، لیو کے رس کے
پکارے ہے کوئی مصری کی اہی
کہ ہندوستان والی ہے تری چاٹ
دھرے ہے شیر مال اور نات آبی
کہ لے لے سنی ادھی ڈیڑھ میں دو
یہ کہتا ہے کہ لے دودھ اور تارے
گڑا کڑ بولتی غلاباب ہیں
کہ گویا چاند اور تارے ہیں برے
یہ کہتے ہیں پکارے اور بانگے
کٹے لٹکی میں اوقات اس کی رونے
انہوں کے گرد عاشق جا اڑے ہیں

کہیں تریوز و خریوزوں کے ابار
صدا کرتا ہے کوئی ہاتھ اٹھا کے
گوئی ”مصری کے گئے“ کہہ پکارے
سہانی وہ جو اور شریب نوا ہے
گوئی کہتا ہے کہا تمکین بنے ہیں
چنے والا لگا کہنے یہ ہنس کے
لیے بیٹھا ہے کوئی سونٹہ کھٹی
غطان بیچتے ہیں کہہ کے مکھ ہاٹ
کھاب اک طرف بھونے ہے کیساں
لیے بھرتے ہیں شہدے روٹیوں کو
گوئی لے کھیر کے بیٹھا ہے کاکے
صدائیں رہوڑی والوں کی واہ ہیں
دھری ہیں گولیاں اور بوب اندرے
وہ پڑے روشن الفولہ کے ہاں کے
نہ لے جو کوئی ہم کوڑو کے ہونے
گہیں بن لہن کے لوالے ہی کھڑے ہیں

کھپ گئی گویا پینا ہے ہاہم لگانا ہے چرس کا ہی گویا دم
 ضلع ہونے ہے گویا ، گویا بھکڑ کبھی لٹھیا ، کبھی ہے دھول تھپڑ
 گویا سکیاں ، گویا کھنڈ اور چکت ہے ادھر ہے سانگ اور اودھر سنگت ہے
 غرض اک ایک کا عالم جدا ہے ٹہلی کی نہیں ٹکسار کیا ہے
 بازار کے بعد میر حسن لال باغ کی تصویر کشی کرتے ہیں اور ان معشوقان گل
 الدام کے آرائش اور زیب و زینت کی تفصیل بیان کرتے ہیں جنہیں دیکھ کر ہاتھ
 پاؤں بھول جاتے ہیں ۔ اس حصے میں اس دور کے لباس ، ان کی قریش خراش ،
 آرائش جمال ، زیورات کی تصویر زندگی کی چہل چل کے ساتھ مل کر سامنے آتی
 ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب کچھ ہماری نظروں کے سامنے ہو رہا ہے ۔
 یہ چند شعر اور دیکھئے :

گویا ہاتھ میں لے کر گل بھرے ہے گویا بھول اپنی انگیا میں دھرے ہے
 گویا لالے کی ہی سوڑی ہے کھڑی گویا پساخا چھوڑی ہے
 گویا سالھے یہ ہے لیکا لکان گویا لے لعلوں کی بیٹھی ہے گل
 گویا گیتا اچھالے ہے کسی ساتھ دے بیٹھی ہے گویا گل پر ہاتھ
 روش پر دوڑی بھرتی ہے گویا سنبھلتی ہے گویا ، گسرتی ہے گویا
 کھڑی ہے گویا منہ گو بہر ، اکڑے گویا ہے سوج میں ٹہنی گو پکڑے
 خراباب ہے کمر پر رکھ گویا ہاتھ بھرے ہے شوم سے گویا کسی ساتھ
 لڑائی ہے گویا آنکھیں کسی سے ندا ہوتا ہے گویا اپنے جی سے

اس کے بعد میر حسن اپنی نئی محبوبہ کو فیض آباد میں چھوڑ کر لکھنؤ واپس
 آنے کا ذکر اور اس روئے دل الفروز کو بھر سے دیکھنے کی دعا کر کے مثنوی
 گو ختم کر دیتے ہیں ۔

میر حسن نے گلزار ارم میں جو تفصیلات بیان کی ہیں وہ سچی اور واقعی
 ہیں اور ان کی قوتِ مشاہدہ نے اس دور کی تہذیب اور مزاج کو اس مثنوی میں
 محفوظ کر دیا ہے ۔ شجاع الدولہ کا بسایا ہوا فیض آباد اس وقت رنگ رلیوں
 کا شہر تھا اور وہاں زندگی کے اسی پہلو پر زور تھا ۔ یہی مزاج آصف الدولہ
 لکھنؤ لائے اور اس شہر کو بھی اسی روش پر آباد کیا ۔ لکھنوی تہذیب اسی
 بنیاد پر کھڑی ہوئی اور زندگی بے نشاط و کیف کا آخری قطرہ تک ابھڑا لیا ۔
 یہی وہ مزاج تھا جس سے لکھنوی رنگِ سخن سیراب ہوا اور جو آئندہ دور کی

لکھنوی شاعری میں ابھرا جس میں بھکڑ پن اور سوانت نے شائستگی کا روپ دھار لیا تھا۔ یہ تہذیب رنگ و لبوں، ٹھٹھوں اور نمائی بینی کی تہذیب تھی جس میں مذہب و اخلاق نے بھی رسوم کی صورت اختیار کر لی تھی۔ اس مثنوی میں طوالت ہے اور سحر البیان کا سا ربط و اختصار نہیں ہے۔ اس میں کوئی کہانی بھی نہیں ہے بلکہ میر حسن نے اپنے پہلے سفر سے لے کر آخری سفر تک کے بیان سے اس دور کی زندگی و تہذیب کی جھلکیاں پیش کی ہیں جن میں ان کی قنوتِ زبان اور شاعرانہ تخیل نے ایک ایسا حسن اور اثر پیدا کر دیا ہے کہ سحر البیان کے بعد یہ میر حسن کی سب سے اچھی مثنوی ہے۔ اے بڑا مگر معلوم ہوتا ہے کہ اب میر حسن ”سحر البیان“ لکھنے کے لیے پوری طرح تیار ہو چکے ہیں۔ اگر وہ ”گزار ارم“ نہ لکھتے تو ”سحر البیان“ کو بھی اس طور پر نہ لکھ سکتے کہ وہ مثنوی آج بھی اردو مثنویوں میں شاہکار کا درجہ رکھتی ہے۔

گزار ارم کے بعد اور سحر البیان سے پہلے یا اس کے دوران میر حسن نے تین مثنویاں اور لکھی ہیں: مثنوی در خنیتِ عید، مثنوی در وصفِ قصرِ جواہر، اور مثنوی در خوانِ نعمت۔ یہ تینوں مثنویاں ۱۱۹۹ھ (۸۵ - ۸۶ء) میں لکھی گئیں۔ مثنوی در خنیتِ عید، جو ۵۵ اشعار پر مشتمل ہے، عید الفطر کے موقع پر لکھی گئی اور نواب بہو بیگم کے لافز نواب جواہر علی خاں کی خدمت میں پیش کی گئی۔ جواہر علی خاں آصف الدولہ کی فید کاٹ کر دو سال بعد فیض آباد میں عید منارہے تھے۔ اس مثنوی میں بھی میر حسن کا طرزِ بیان لازہ دم ہے۔ یہ مثنوی مزاج کے اعتبار سے ایک قصیدہ ہے جو عید کے موقع پر، جواہر علی خاں کی مدح میں، مثنوی کی ہیئت میں لکھا گیا ہے۔ مدح کے اشعار میں لبیک دل، منی اور پرویزگار جواہر علی خاں کے لیے جو کچھ گھسا گیا ہے وہ اس لیے بر اثر ہے کہ یہیں ان کی حقیقی تصویر ہے۔ مثنوی ”در وصفِ امیر جواہر“ ۳۰۲ اشعار پر مشتمل ہے جس میں جواہر علی خاں کے اس عمل کی تعریف و تصویر کشی کی گئی ہے جو انھوں نے فیض آباد میں تعمیر کیا تھا۔ مثنوی کی غلام ہیئت کے مطابق یہ حمد، نعمت و منیت سے شروع ہوتی ہے اور ساقِ نامہ کے بعد قصرِ جواہر کے دروازہ عالی شان کی تعریف کی جاتی ہے۔ پھر صفتِ شمع و قالوس اور ساق کی تعریف کے بعد جواہر علی خاں کی مدح میں اشعار آتے ہیں۔ اس کے بعد کمرک کے درختوں کی تعریف کر کے مدوح کی فوج، لوہ و ہندو کی تعریف کی جاتی ہے۔

اور پھر دوبارہ شعرِ جواہر کی مدح میں اشعار آتے ہیں۔ صفتِ اہشار اور سرِ دستہ کے بیان کے بعد دعائیہ اشعار پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔ مزاج کے اعتبار سے ہیں یہ مثنوی ایک اعیانہ ہے۔ اس میں وہ ترتیب و ربط نہیں ہے جو ہمیں گلزارِ ارم میں نظر آتا ہے۔ اس مثنوی کو بڑھ کر یوں سمجھو کہ اس میں حسن کا دل اس میں شامل نہیں ہے۔ یہی صورتِ مو اشعار پر مشتمل مثنوی درِ خوانِ نعمت کے ساتھ ہے جس میں آصف الدولہ کے باورچی خانے کے کوائف بیان کیے گئے ہیں۔ اس مثنوی کو بڑھتے ہوئے بھی یوں معلوم ہوتا ہے کہ میر حسن کا طبع اس میں شامل نہیں ہے اور یہ کسی کی فرمائش پر آصف الدولہ تک رسائی کے لیے انھوں نے لکھی ہے۔ خود بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے ع ”حسن سے میں نے کہوئی ہے یہ نظم“۔ اس زمانے میں میر حسن اپنی شاہکار مثنوی ”سحر البیان“ لکھتے اور اسے آخری شکل دہنے میں مصروف تھے۔

سحر البیان میر حسن کے آخر عمر کی تخلیق اور ایک ایسا فن پارہ ہے جو نہ اس سے چلے اس طور پر لکھا گیا اور نہ اس کے بعد اس طور پر گونے اور مثنوی لکھی گئی :

جو متعجب نہیں گے کہیں گے یہی	نہ انسی ہوئی ہے نہ ہوئی کہیں
نہیں مثنوی ، ہے یہ اک پہلیچڑی	مسلل ہے موت کی گویا لڑی
تی طرڑ ہے اور لٹی ہے زبان	نہیں مثنوی ، ہے یہ سحر البیان
وہے کا جہان میں مرا اس سے نام	کہ ہے یادگار جہاں یہ کلام

۱۱۹۹ھ (۸۵ - ۸۶ع) میں یہ مثنوی مکمل ہوئی۔ قلیل ، مصحف اور طبع الدہشت بازار نے قطعاتِ تاریخ لکھے اور اس سال یا پھر ۱۲۰۰ھ (۸۹ - ۹۰ع) میں میر حسن نے آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کیا اور آصف الدولہ نے حاتم کی قبر پر لان مار کر ایک دوشالہ میر حسن کو انعام میں دیا جسے مرے دم تک وہ اوڑھتے اور پہناتے رہے۔ ابھی سنہ ۱۲۰۰ھ کو گزرے دس دن بھی نہیں ہوئے تھے کہ بیمار میر حسن ، آصف الدولہ کا دوشالہ اوڑھتے پہناتے اس دنیا سے رخصت ہو گئے۔

مثنوی ”سحر البیان“ ۲۱۷۹ اشعار پر مشتمل میر حسن کا ایک ایسا شاہکار ہے جس میں وہ ماری خصوصیات یکجا ہو گئی ہیں جو ایک بہترین مثنوی میں تصور کی جا سکتی ہیں۔ اس میں ایک طرف مثنوی کی روایتی ہیئت کو دوسرے طور پر برتا گیا ہے اور دوسری طرف اس میں قصہ بن کے ساتھ وہ ترتیب و ربط ،

قوتِ تخیل ، شاعرانہ صفات ، توازن و اختصار ، تہذیب و معاشرت کی اثر انگیز تصویریں ، منظر کشی و کردار نگاری ، سلاست و روانی ، زبان و بیان کا فنکارانہ استعمال بھی ہے کہ دو سو سال گزر جانے کے باوجود یہ آج بھی اس طرح دلچسپ ، پُر اثر اور تازہ ہے ۔ اس مثنوی کی اہمیت کسی ایک وجہ سے نہیں ہے بلکہ اس میں ساری خصوصیات یکجا ہو کر ایک ایسے توازن کے ساتھ ایک چان ہو گئی ہیں کہ فن ہمارے کا مجموعی فنِ اثر دائمی ہو گیا ہے ۔ ”سحر البیان“ کی سب سے اہم خصوصیت وہ ”توازن“ ہے جس میں مختلف عناصر ایک نئی فنی ترتیب کے اثر و حسن کے ساتھ جمع ہو گئے ہیں ۔ طویل نظم میں شاعر کو ایک طویل راستہ طے کر کے زندگی کے تجربوں کو فن کی سطح پر اس طرح سمیٹنا ہوتا ہے کہ اس کا فنی اثر قدم بہ قدم بڑھتا رہے اور بڑھنے والا کسی منزل پر بھی اس کا ساتھ نہ چھوڑے اور جب نظم ختم ہو تو شاعر اس اثر کو ، جو خود اس کے اندر موجود تھا ، بڑھنے والے میں پیدا کر دے ۔ اس کے لیے جہاں اسے زبان و بیان پر ، مختلف اسالیب اور لمبوں پر قدرت ہونی چاہیے وہاں اسے ترتیب و ربط کا بھی پورا شعور ہو ۔ نہ صرف شعور ہو بلکہ وہ رکنا اور رک کر چلنا بھی جانتا ہو ۔ اسے یہ بھی معلوم ہو کہ اسے اپنی بات کتنے اشعار میں کہنی ہے ۔ وہ تخیل کے زور میں نہ نہ جائے ۔ ”سحر البیان“ میں میر حسن اس فنی بلندی کو کو ”چھو لیتے ہیں ۔

میر حسن کی ساری مثنویوں میں ”سحر البیان“ ہی وہ واحد مثنوی ہے جس میں کہانی موجود ہے ۔ اگر اس کہانی کے الگ الگ حصوں کو دیکھا جائے تو وہ مختلف داستانوں میں مل جائیں گے ، لیکن میر حسن نے مختلف کہانیوں کے مختلف حصوں کو نئی ترتیب دے کر ایک ایسی صورت دے دی ہے کہ ”سحر البیان“ کی کہانی خود ایک نئی کہانی بن گئی ہے ۔ ”سحر البیان“ کے نغمے میں نہ منزلیں سر کی جاتی ہیں ، نہ اس میں جنگ و جدل ، جدوجہد اور مقابلے ہیں بلکہ یہ سب کام ماورائی قوتیں انجام دے کر کہانی کو آگے بڑھاتی ہیں ۔ قوتِ عمل خود اس دور کی (لکھنوی تہذیب میں مفقود تھی ۔ دیو ہی ’یے نظیر‘ کو اندھے گنتوں میں قید کرتا ہے اور دیو ہی اسے اس قید سے رہائی دلاتا ہے اور یہ دیو اس دور میں الکریز کی قوتِ اقتدار تھی جس کے چنگل میں یہ تہذیب بھنسی ہوئی تھی ۔ میر حسن ”سحر البیان“ میں اسی بے عمل اور جد و جہد سے عاری تہذیب کی روح کی توجہ کرتے ہیں ۔

”سحر البیان“ کی کہانی بھی بادشاہ ، وزیر ، شاہزادے ، شاہزادیوں کی

کہانی ہے۔ اٹھارویں صدی کا معاشرہ ذہنی طور پر اسی قسم کی گہائیوں کو قبول کرتا تھا۔ کسی شہر میں ایک طاقتور بادشاہ رہتا تھا۔ اس کی سلطنت اتنی وسیع تھی کہ ملک خطا و خشب کے بادشاہ بھی اس کے باج گزار تھے۔ رعیت آسودہ حال تھی اور سب عیش و آرام کے ساتھ زندگی گزار رہے تھے۔ بادشاہ کو خدا نے سب کچھ دیا تھا مگر وہ اولاد کی نعمت سے محروم تھا۔ ایک دن اس نے وزیروں کو بلایا اور فرک دلیا کر کے تقریری اختیار کرنے کا ارادہ کیا۔ وزیروں نے کہا کہ تقریری تو دلیا کے ساتھ کرنی چاہیے، دلیا تو آخرت کی کھیتی ہے۔ اولاد کا نعم نہ سمجھیے۔ ہم اس کا بھی تردد کرتے ہیں۔ وزیروں نے اہوہیوں اور جوتشیوں کو بلایا اور طالع شناس کے ذریعے یہ نوید دی کہ بادشاہ کے ہاں بیٹا پیدا ہوگا لیکن بارہویں سال اس نرژند کو بلندی سے خطرہ ہے۔ اسے چھت پر نہ لایا جائے۔ اسی سال بادشاہ کے ہاں بیٹا پیدا ہوا جس کا نام بے نظیر رکھا گیا۔ بڑے تاز و نعمت سے اس کی پرورش ہوئی۔ تعلیم و تربیت کا بہترین انتظام کیا گیا۔ جب بارہویں سالگرہ آئی تو بادشاہ نے جشن منانے کا حکم دیا۔ بڑی دھوم دھام سے جلوس نکلا۔ جب شام کو شہزادہ محل میں واپس آیا تو اس نے گہا کہ آج وہ چاندنی رات کی سیر کرے گا۔ بادشاہ نے یہ سوچ کر کہ وہ دن تو نکل ہی گئے ہیں، شہزادے کو چھت پر جانے اور سونے کی اجازت دے دی۔ اتفاق سے وہی دن تھا جس کی پیش گوئی نجومیوں اور جوتشیوں نے کی تھی۔ شہزادہ سیر کر کے بستر پر دراز ہوا تو اس کی آنکھ لگ گئی۔ ٹھنڈی ہوا چل رہی تھی۔ چونکدار خواصوں کی یہی آنکھ لگ گئی کہ اتنے میں ایک بری کا ادھر سے گزر ہوا۔ چاند سا شہزادہ دیکھا تو وہ اس پر عاشق ہو گئی اور اڑا کر لے گئی۔ سارے محل میں کھرام مچ گیا۔ ہر طرف آدمی دوڑائے گئے مگر شہزادہ نہ ملتا تھا نہ ملا۔ بری اسے اڑا کر پرستان لے گئی اور اپنے باغ میں اس کا ہلک اٹار دیا۔ جب شہزادے کی آنکھ کھلی تو دیکھا کہ ایک خوبصورت بری اس کے سرھانے کھڑی ہے۔ بوجھنے پر شہزادی نے بتایا کہ یہ پرستان ہے اور میں بری ہوں۔ تجھ پر عاشق ہو کر یہاں لے آئی ہوں۔ اب یہ تیرا گھر ہے۔ شہزادہ وہاں رہنے لگا۔ بری کا نام 'ماہ رخ' تھا اور وہ اپنے باپ سے چھپا کر اسے یہاں لاتی تھی۔ اس راز کو چھپانے کے لیے وہ کبھی باغ میں رہتی اور کبھی اپنے باپ کے گھر چلی جاتی۔ ماہ رخ نے اسے ہر قسم کا آرام سہاگیا۔ اس نے ایک دن شہزادے سے کہا کہ میں اپنے باپ کے ہاں چلی جاتی ہوں اور تم اچھلے رہ جاتے ہو۔ میں تمہیں 'ہلک میر' نامی گل کا گھوڑا دیتی

ہوں جس پر لٹھ کر تم روئے زمین کی سیر کر سکتے ہو لیکن شرط یہ ہے کہ تم کسی اور سے دل نہیں لگاؤ گے اور جیسے ہی پیر کا گھنٹہ بجے تم واپس آ جاؤ گے۔ شہزادے نے زبان دے دی۔ ایک دن سیر کرتے کرتے اسے ایک باغ نظر آیا۔ اس نے اپنا گھوڑا وہاں اتارا اور چھت سے اتر کر درختوں کی آڑ میں چلنے لگا۔ اٹنے میں گھبرا دیکھتا ہے کہ ایک حسین و جمیل دوشیزہ سیر میں مصروف ہے۔ شہزادہ درختوں کی آڑ میں گھڑا اس منظر کو دیکھ رہا تھا کہ ایک خواص کی نظر اس پر پڑ گئی۔ اس نے دوسری کو بتایا اور ذرا سی دیر میں یہ بات سب کو معلوم ہو گئی۔ جیسے ہی خواص اس کے قریب پہنچیں اس کا حسن و جمال دیکھ کر غش کھٹک گیا۔ شہزادی نے جب اسے دیکھا اور اس دونوں کی آنکھیں چار ہوئیں تو دونوں کو اپنے تن من کی سمدھ لہ رہی۔ شہزادی بدر منیر دالان میں چلی گئی اور وزیر زادی نغمہ النسا کے کہنے سننے پر شہزادے کو بھی وہاں بلوا لیا۔ دونوں نے پیالا پیا اور راز و نیاز کی باتیں کرنے لگے۔ بے نظیر نے اپنی ساری بیٹا سنائی۔ اٹنے میں پھر رات گزر گئی اور بے نظیر آج ہی کے وقت کل آنے کا وعدہ کر کے رخصت ہو گیا۔ دونوں کو دن کاٹنا دوبہر ہو گیا۔ دوسرے دن بدر منیر نے وزیر زادی نغمہ النسا کے کہنے سے خوب ہنساؤ منگھار کیا، گھر سجایا، چہرہ کھٹ کے پاس مسند بچھوائی اور انتظار میں بے قراری سے ٹٹانے لگی۔ اٹنے میں بے نظیر آ پہنچا۔ دونوں خلوت میں بیٹھے، صبا نے کل کون کے ساتھ عرصہ گفتگو کی۔ خواص وہاں سے ہٹ گئی۔ وصل کا منظر دیکھ کر لڑکس کے دستوں نے بھی آنکھیں لٹھلٹھ لیں :

لبوں سے ملے لب دہن سے دہن دلوں سے ملے دل بدن سے بدن
غم و درد دامن نشیدہ ہوئے وہ گل نارسیدہ رسیدہ ہوئے

ابھی وہ خوش ہو کے بیٹھے ہی تھے کہ پیر کا گھنٹہ بج گیا اور بے نظیر رخصت ہو گیا۔ پھر یہ معمول بن گیا کہ بے نظیر روز آتا اور دونوں پھر رات تک ساتھ رہتے اور گھنٹہ بجنے ہی شہزادہ رخصت ہو جاتا۔ اسی طرح ایک عرصہ گزر گیا کہ ماہ رخ کو کسی دہو نے یہ خبر دی کہ بے نظیر کسی اور پر عاشق ہو گیا ہے۔ یہ سننے ہی بری آگ بکھول ہو گئی اور جب شہزادہ بے نظیر واپس آیا تو اس نے بری زاد کو ہلا کر شہزادے کو لاق و دق صحرا میں معیت بھرے کھنویں میں قید کر دیا۔ بے نظیر قید میں تکلیف اٹھا رہا تھا اور بدر منیر فراق کی آگ میں جل رہی تھی۔ جیسے جیسے دن گزرتے گئے اس کی حالت خیر ہوتی گئی :

دوائی سے ہر طرف بہرتے لگی درختوں میں جا جا کے گرنے لگی

خفا زاسد کئی ہے ہوئے۔ لک
 نہ اگلا سا پہنکا نہ وہ یونسا
 جہاں بیٹھا بھر نہ اٹھا اسے
 کہا مگر کسی نے نہ ہی چلو
 کسی نے جو کچھ بات کی بات کی
 کہا مگر کسی نے کہ کچھ کھانچے
 بہانے سے جا جا کے سوئے لک
 نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھولسا
 محبت میں دن رات گھٹسا اسے
 تو اٹھا اسے کہہ کے ہاں جی چلو
 یہ دن کی جو ہو چھی گھٹی رات کی
 کہہ! خبر پتر ہے منکوائے

بدر منبر کے نظیر کی ہے وفائی پر ہے تاب نہیں۔ نجم النسا نے اسے سمجھایا کہ
 جہاں آنے پر غصے میں اسے کہیں بری نے کویہ قاف میں قید نہ کر دیا ہو۔ یہ سن
 مگر بدر منبر روئے لک اور روئے روئے سو گئی۔ کیا دیکھتی ہے کہ لک و دق
 صحرا میں ایک کتواں ہے جس پر کتنی لاکھ من کی ریل بڑی ہے اور وہاں سے
 آواز آ رہی ہے: ”میں بھولا نہیں تجھ کو اسے میری جان“۔ اتنے میں
 اس کی آنکھ کھل گئی۔ نجم النسا نے جب یہ خواب سنا تو جوگن کا لباس پہن
 اور رین لے کر بے نظیر کی تلاش میں نکل گئی۔ ایک دن وہ صحرا میں بیٹھی
 تھی۔ چاندنی رات تھی اور رین بیا رہی تھی کہ جنوں کے بادشاہ کا بیٹا وہاں
 سے گزرا۔ رین کی آواز سن کر تخت اٹاوا اور جوگن کو دیکھ کر عاشق ہو گیا۔
 جوگن (نجم النسا) اسی طرح رین بچاتی رہی۔ صبح ہوئی تو وہ چلنے لگی۔ ہریزا نے
 اس کا ہاتھ پکڑ لیا اور تخت پر بٹھا کر پرستان لے آیا۔ سیدھا اپنے باپ کے پاس گیا
 اور جوگن کی رین کی تعریف کی۔ بادشاہ نے کہا کہ رات کو ہم جوگن کی رین
 سنیں گے۔ جوگن نے رین بچائی تو ساری عقل کو سائب سونگہ گیا۔ روز بادشاہ جوگن
 کی رین سنا اور پھر گئے وہ اپنے گھر واپس آ جاتی۔ ہریزا فیروز شاہ جوگن کے
 عشق میں دیوانہ ہو رہا تھا۔ ایک دن اس نے جوگن سے کہا مجھے اپنی غلامی
 میں قبول کر لو۔ جوگن نے کہا ”اگر تو میرا مقصد پورا کر دے تو شاید
 اپنی مراد پائے“۔ جوگن نے سارا قصہ سنا۔ فیروز شاہ نے اپنی قوم کو بلایا
 اور بے نظیر کو تلاش کرنے کا حکم دیا۔ دیو نے آکر خبر دیا کہ وہ مصیبت
 بھرے گھنوں میں ماہ رخ کی قید میں ہے۔ فیروز شاہ نے ماہ رخ کو پیغام
 بھیجا کہ تو نے اپنی آدم سے عشق کر کے اسے چھپا رکھا ہے۔ اگر میں تیرے
 باپ کو لکھ بھیجوں تو تیرا کیا حشر ہو۔ ماہ رخ بہ سن مگر پریشان ہو گئی
 اور بے نظیر کو آزاد کر دیا۔ فیروز شاہ بے نظیر کو لے کر گھر آیا۔ نجم النسا
 اس کے گلے سے لگ کر زار و نظار روئی۔ دونوں نے اپنی سرگزشت سنائی اور
 دوسرے دن شام کو تخت پر بیٹھ کر بدر منبر کے باغ میں پہنچے۔ باغ ویران

ہو گیا تھا۔ نجم النساء نے غاوت میں جا کر بدر منیر سے کہا کہ میں تیرے
 بے نظیر کو لے آئی ہوں۔ یہ سن کر بدر منیر نے سوالوں کی بارش کر دی :
 کہا کیونکہ لائی، کہا اس طرح وہ سب کہہ دیا حال تھا جس طرح
 ترا قیدی جا کر چھا لائی ہوں اور اک اور بندھو اڑا لائی ہوں
 اس کے بعد بدر منیر بے نظیر سے ملنے آئی۔ دونوں کی آنکھوں سے آنسو جاری
 تھے اور دونوں ایک دوسرے کے غم میں گھل گئے تھے :

ہم دو خزان دہندہ گلزار سے ملے جیسے بھار بھار ہے
 نجم النساء نے کہا "شہزادے بے نظیر میں رونے کی طاقت کہاں ہے۔ وصل
 کے دآرو سے اس کا علاج کرنا چاہیے۔ کچھ خوشی کی باتیں کرو"۔ اس سے ماحول
 کا رنگ بدل گیا اور خامہ کھا کر :

بہر آخر کو دو دو جدا ہو گئے الگ غریب گھروں میں جا سو گئے
 صبح کو ملے پایا کہ بے نظیر اور فیروز شاہ شادی کا پیغام بھیجیں اور اس عرصے
 میں بدر منیر اور نجم النساء اپنے ماں باپ کے ہاں رہیں۔ لاسہ و پیغام بھیجا گیا۔
 شادی کی تیاریاں شروع ہو گئیں۔ رات آئی، رسمیں ہوئیں۔ رخصت کے بعد
 بے نظیر نجم النساء کے والد کے پاس گیا اور فیروز شاہ کو فرزندگی میں لینے کی
 درخواست کی۔ بڑی دھوم دھام سے نجم النساء اور فیروز شاہ کی بھی شادی ہو گئی۔
 شادی کے بعد نجم النساء اور فیروز شاہ ہمیشہ ملتے رہنے کا وعدہ کر کے پرستان
 چلے گئے اور بے نظیر بدر منیر کے ساتھ اپنے وطن واپس آ کر اپنے ماں باپ سے
 آ ملا۔ ہر طرف خوشیوں کے شادیاں بننے لگے۔ ماں باپ نے دوبارہ ان دونوں
 کا بیاہ اپنے ہاتھ سے رچایا۔ دلوں کے ارمان لکائے اور شہر کی رونق دوبارہ واپس
 آ گئی۔ دعائیہ اشعار ہر کہانی ختم ہو جاتی ہے :

الہوں کے جہاں میں پھرے جیسے دن ہمارے تمھارے پھرے ویسے دن
 ملیں سب کے پھوڑے انہی تمام بستی ہمد علیہ السلام
 یہ ایک دلچسپ کہانی ہے جس کے مختلف ٹکڑے مختلف قصہ کہانیوں میں
 ہم سب سننے آئے ہیں۔ اس جاگیردارانہ نظام میں قصے کہانیاں عام طور پر بادشاہ،
 شہزادوں اور شہزادیوں کے ارد گرد ہی گھومتے تھے۔ میر حسن نے بھی اپنی
 کہانی کے کردار اسی طبقے سے لیے ہیں۔ یہ بات بھی نئی نہیں ہے کہ ایک
 طاقتور بادشاہ اس لیے ملول رہتا تھا کہ وہ اولاد کی نعمت سے محروم تھا۔ رمانوں
 میں راجہ دھرتیور بھی اولاد کے نہ ہونے سے غمگین رہتے تھے۔ راجہ بکرم ۵۸
 بھی ایک عرصے تک اولاد کی دولت سے محروم رہنے کی وجہ سے لاسہاد رہا۔

عادل خان رازی کی فارسی مثنوی ”سہر و ماہ“ میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔
 چالی دہلوی کی مثنوی ”سہر و ماہ“ (۱۹۰۵ء/۱۴۰۹ھ) میں بھی شاہ
 بدعشاں اسی لیے ملول رہتا ہے کہ اس کے گھوئی بیٹا نہ تھا۔ نجومیوں اور
 جوتشیوں کا حساب پھیلا کر یا کسی درویش کا بادشاہ کو اولاد کی نوید دینا
 بھی گھوئی ٹی بات نہیں ہے۔ بری کا کسی شہزادے پر عاشق ہونا اور اسے
 سونے ہوئے اٹھا کر پرستان لے جانا بھی اس دور کے قصوں میں عام سی بات
 ہے۔ عارف الدین خان عاجز کی مثنوی ”لعل و گوہر“ میں، جو میر حسن کی
 مثنوی سے برسوں پہلے لکھی گئی، بری عاشق ہو کر شہزادے کا ہلنگ الہوالہی
 ہے۔ نصرت کی مثنوی ”کشتن عشق“ میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ گل ہکاؤلی
 میں بھی بری انسان پر عاشق ہو جاتی ہے۔ اسی طرح گل کا گھوڑا (گلک سیر)
 تخت سلطانی کا وہ لیا روپ ہے جو ”الف لیلا“ میں ملتا ہے۔ شہزادے کا گل
 کے گھوڑے پر سوار ہو کر گھوٹھے پر اترنا اور شہزادی پر عاشق ہونا ایک
 ویسی ہی صورت ہے جو ”الف لیلا“ میں نظر آتی ہے۔ ”سحر الیابان“ میں بری
 ماہ رخ کا قصے میں آگ بگولہ ہو کر شہزادے سے نظیر کو صحرائے نق و دق
 میں مصیبت بھرے گنہی میں قید کرنا گم و بیش ویسی ہی صورت ہے جو
 حضرت یوسف کو کنوئیں میں ڈالنے کے واقعے میں نظر آتی ہے۔ قصہ چہار درویش
 میں بھی ملکہ زہرہ اپنے عاشق کو چارسلیمان میں قید کر دیتی ہے۔ فروغ وسطی
 کے عام قصے کہانیوں کی طرح، مثنوی ”سحر الیابان“ میں بھی، مافوق الفطرت
 عناصر سے قصے کو آگے بڑھانے کا کام لیا گیا ہے۔ اگر یہ نہ کیا جاتا تو زمین و
 آسمان پر پھیلا ہوا یہ قصہ آگے نہیں بڑھ سکتا تھا۔ پھر کے بعد وصل بھی اس
 دور کے قصوں میں عام بات ہے۔ وصل وہ ڈرامائی ریلیف ہے جو مصیبتیں اٹھانے
 اور دکھ جھیلنے کے بعد قصے کی دلچسپی کے لیے ضروری ہے۔ ان ساری مثالوں
 کے باوجود میر حسن نے ان مختلف و مقبول عام داستانیں عناصر کو ایک نئی
 ترکیب اور اپنے گرد و پیش کے ماحول سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک نئی داستان
 بنا دیا ہے۔

”سحر الیابان“ لکھنے وقت میر حسن کے سامنے نہ صرف فارسی مثنویاں تھیں
 بلکہ وہ اردو مثنویاں بھی تھیں جو ان کے قریبی زمانے میں لکھی گئی تھیں۔
 فارسی مثنویوں میں فردوسی کے ”شاه نامہ“ نعمت خان علی کی مثنوی ”حسن و
 عشق“، عادل خان رازی کی مثنوی ”سہر و ماہ“ اور نظامی گنجوی کی مثنویوں
 کے اثرات بھی جا بجا نظر آتے ہیں۔ ان اثرات کی نوعیت یہ نہیں ہے کہ میر حسن

نے ان مثنویوں سے قصہ لے کر ”سحرالبیان“ میں شامل کر دیا بلکہ ہیئت ، انداز ، ترتیب اور تشبیہات و استعارات کی حد تک ان کا اثر قبول کیا گیا ہے ۔ اس دور میں اردو ادب کا ماخذ فارسی ادب تھا ۔ فارسی کے سینکڑوں اشعار ، محاورے ، روزمرہ اور خیال و مضمون اردو میں منتقل ہو رہے تھے ۔ اس کے اصفائی سخن ، بصورت و اوزان اپنانے جا رہے تھے ۔ اس کے طرز ادا ، انداز بیان اور علامات و تلمیحات اردو ادب کے مزاج میں ڈھالے جا رہے تھے ۔ یہ سب اثرات بھی حسب ضرورت اس مثنوی کو متاثر کرتے ہیں ۔ مثلاً نظامی گنجوی مثنوی کے واقعات کو ساقی لاسوں سے نمایاں کرتے ہیں ۔ ۶۰۔ نعمت خان عالی بھی نظامی کی پیروی میں ہیں کرتے ہیں ۔ میر حسن بھی سحرالبیان میں ساقی لاسوں سے ہی کام لیتے ہیں ۔ ان کے علاوہ کئی جگہ مشہور فارسی اشعار کو حسب ضرورت سحرالبیان میں استعمال کرتے ہیں ۔ مثلاً سحرالبیان کا یہ شعر بڑھ کر :

خوشی کا جو عالم تھا عالم ہوا ورق کا ورق ہی وہ برہم ہوا
نظامی کا یہ شعر بڑھے ۶۱ :

لےب لہلہ دولت کیلید درں ہر ورق ہر سونے ہر باد
ہا فردوسی کا یہ شعر بڑھ کر ۶۲ :

زلفشمارہ آواز آہد بسوں کہہ دوں است دوں است گردوں دوں
سحرالبیان کا یہ شعر بڑھے :

کہا زہرے ہم سے ہر شگون

کہہ دوں دوں خوشی کی خبر کہوں نہ دوں

ان مثالوں سے ان اثرات کی نوعیت واضح ہو جاتی ہے ۔ سحرالبیان میں بے نظیر مسعود شاہ کو ہنر منیر کے لیے بیخام بھیجتا ہے اور اس میں ادب آداب ، عاجزی و انکساری کے ساتھ یہ دھونس بھی دیتا ہے کہ اگر ایسا نہ ہوا تو ہم فوج لے کر چڑھ آئیں گے ۔ فردوسی کے ”شاہ لہلہ“ میں بھی شاہ فریدوں ، شاہ یمن کی لڑکیوں کے ساتھ اپنے بیٹوں کی شادی کا بیخام اسی طرح کا بھیجتا ہے ۔ ۶۳۔ یہ سارے اثرات اس دور کی تہذیبی فضا میں موجود تھے اور لاشعوری طور پر سحرالبیان میں در آئے ہیں ۔

سحرالبیان پر فضائل علی خان کی مثنوی ”غوانِ کرم“ کا اثر بھی محسوس ہوتا ہے ۔ اس مثنوی کی ہر وہی ہے جو سحرالبیان میں ملتی ہے ۔ اس میں بے ساختگی ، طرز ادا کی روانی اور واقعات کو تہذیبی فضا کے مطابق ڈھال کر بیان کرنے کا وہی رنگ ملتا ہے جو سحرالبیان میں نظر آتا ہے ۔ میر حسن نے

اپنے تذکرے میں اس مثنوی کے ۲۲ شعر درج کئے ہیں اور لکھا ہے کہ ”اس کی (فضائل علی خاں) مثنوی بہت مشہور ہے . . . اس میں بہت سے ڈرہائے معانی پروئے گئے ہیں . . . اس میں ہانچ سو کے قریب اشعار ہیں ۔“ ۶۳۱۱ غرض کہ میر حسن نے سحرالبیان لکھتے وقت فارسی و اردو مثنوی کی روایت کو حسب ضرورت قبول کر کے اپنی مثنوی میں ایسا رنگ بھرا ہے جو آج تک لازم ہے ۔

”ڈرہائے لطافت“ میں انشا نے سحرالبیان پر یہ اعتراض کیا ہے کہ یہ مثنوی ، مثنوی کی مروجہ حالت بحر میں سے ایک ایسی بحر (مقابلہ مشن مقصور یا محذوف : فعولن فعولن فعولن یا فعل) میں لکھی گئی ہے جسے شادمانہ میں فردوسی نے اور سکندر نامہ میں نظامی نے استعمال کیا ہے اور یہ بحر رزمیہ مثنوی کے لیے مخصوص ہے ، لیکن ”میر حسن مرحوم رضہ“ گوئے قصہ“ بے نظیر و بدر منیر گو اسی وزن میں مؤویں کیا ہے ۔“ ۶۵۱۱ انشا کے زمانے سے لے کر یہی اعتراض آج تک سحرالبیان پر کیا جاتا رہا ہے حالانکہ سحرالبیان کے لکھے جانے سے پہلے ہی یہ بحر عشقہ مثنویوں میں استعمال ہو کر اردو میں عام و مقبول ہو چکی تھی ۔ فضائل علی خاں نے مثنوی ”غوانِ کرم“ اسی بحر میں لکھی ہے ۔ مزاج اور رنگ آبادی کی مثنوی ”ہوشانِ خیال“ اسی بحر میں ہے ۔ ان کے علاوہ قدیم ادب میں مہتمی کی مثنوی ”چندر بدن و مہیار“ خواصی کی ”حیف الملوکی بدیع الجبال“ ، صنعتی کی مثنوی ”قصہ“ بے نظیر“ ملا“ وجہی کی ”قطب مشرقی“ نصرت کی ”گلشیر عشق“ ، فائز دکنی کی ”رضوان و روح افزا“ حتیٰ کہ اردو کی سب سے پہلی مثنوی ”کدم راقہ بدم راؤ“ جو آج سے تقریباً ساڑھے ہانچ سو سال پہلے لکھی گئی تھی ، اسی بحر میں ہے ۔ یہ وہی بحر ہے جسے سعدی نے اپنے ہند نامہ (کریما بہ ہشتائے بر حال ما) میں استعمال کیا ہے ۔ اردو میں یہ بحر عام طور پر عشقہ و رزمیہ مثنویوں میں استعمال ہوتی رہی ہے اور انشا کا یہ اعتراض بے بنیاد تھا ۔ اور تعجب کی بات یہ ہے کہ ہمارے اہل علم بغیر سوچے سمجھے اسی اعتراض کو آج تک دہراتے رہے ہیں ۔ میر حسن نے اس بحر کو استعمال کر کے ہائی گردیا ہے ۔

اب یہ سوال سامنے آتا ہے کہ میر حسن نے فارسی و اردو مثنوی کی موجود روایت کا اثر قبول کر کے وہ گون سا ایسا کام کیا ہے جس نے سحرالبیان کو اردو مثنویوں میں منفرد و ممتاز بنا دیا ہے ۔ میر حسن نے مثنوی کے اس روایتی قصے کو مختلف عناصر کی مدد سے اپنی طرز پر گولہا ہے کہ یہ ایک نیا قصہ معلوم ہوتا ہے ۔ اس قصے کو ابھارنے کے لیے انسانی فطرت و نفسیات ۔

جذبات و محسوسات ، قدرتی مناظر و آرائش کے وہ آفاق نقوش بیچ بیچ میں حسبِ ضرورت اور موقع محل کے مطابق اس طرز پر شامل کر دیئے ہیں کہ اس پس منظر میں یہ ایک بالکل نئی انسانی داستان معلوم ہوتی ہے ۔ دوسرے میں حسن نے اس مشنوی میں اپنے دور کی زندگی و تہذیب کی ایسی زلدہ اور جینی چاگنی تصویریں پیش کی ہیں کہ یہ مشنوی اس دور کی زندگی و تہذیب کی ترجمان بن گئی ہے ۔ اس تخلیقی عمل نے اس میں گہرا واقعاتی رنگ بھر دیا ہے ۔ میر حسن کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے رومانیت و واقعیت کو گولہ کر لہ صرف ایک چان بنا دیا ہے بلکہ اس تہذیب کو بھی آفاقیت سے ہم کنار کر دیا ہے ۔ اس تہذیب میں جو تیز روشنی نظر آتی ہے وہ اُس چراغ کی روشنی ہے جو بھینے سے پہلے تیز روشنی دینے لگتا ہے ۔ اسی لیے یہ مشنوی لوستی تہذیب کی ایسی ترجمان ہے کہ اس کی مدد سے اس دور کو دوبارہ تشکیل دیا جا سکتا ہے ۔ یہ تہذیب عمل اور جد و جہد سے عاری تھی ۔ یہی اثرات اس مشنوی کے کرداروں میں نظر آتے ہیں ۔ شہزادے سے نظیر کو ماہ رخ پری اٹھالے جاتی ہے تو شہزادہ آزادی حاصل کرنے کی جدو جہد کرنے کے بجائے صرف رونے اور اُسو بھانے کا کام کرتا ہے :

پہنائے سے دن رات سوہا کرے

لہ ہو جب کوئی تب وہ روبا کرے

جب خواصوں کو بے نظیر کے غائب ہو جانے کا ہنا چلتا ہے تو وہ بھی جی کرتی ہیں :

کوئی دیکھو یہ حال رونے لگی کوئی غم سے جی اپنا کھونے لگی

جب بادشاہ کو خبر ملتی ہے تو وہ بھی ع ”اگرا خاک پر کہہ کے ہاتے پسر ۔“ بادشاہ کے ہاں بھی مردانہ پن نظر نہیں آتا اور نہ قسموں کو سننے اور اس کا علاج کرنے کا حوصلہ نظر آتا ہے ۔ اس کے وزیر بھی کوشش اور جد و جہد کا مشورہ نہیں دیتے بلکہ توکل پر تدبیر کی تلقین کرتے ہیں ع ”و لیکن خدائی سے چارہ نہیں ۔“ مہرالبیان میں اسی لیے مقابلے اور مجادلے نظر نہیں آتے ۔ بدر منبر یوں ہی سیر و تفریح میں بے نظیر کو مل جاتی ہے اور جب پری ماہ رخ جلائے سے بے نظیر کو گتوں میں قید کر دیتی ہے تو نجم النساء بن بجا گھر اپنے عاشق فیروز شاہ کے فرہمے اسے آزاد کرا لیتی ہے ۔ ادھر عاشق پری (ماہ رخ) بھی فیروز شاہ کی اس دھمکی پر گمہ وہ اس کے باپ سے کہہ دے گا کہ وہ ایک آدم زاد سے عشق گم رہی ہے ، مہم جاتی ہے اور بے نظیر کو آزاد گھر دیتی

ہے ۔ یہاں عشق میں نہ وہ شفت ہے جو کوہکن سے جوئے شیر نکالواں ہے ۔ یہ سب کام تلوار کے بجائے موسیقی سے ، جد و جہد کے بجائے فرخون سے تفریح ہی تفریح میں انجام پا جاتے ہیں ۔ یہ تہذیب انگریزوں کی طاقت سے ماہ رخ کی طرح سہیں ہوئی تھی ۔ اس میں آنکھیں ملانے یا مقابلہ کرنے کی طاقت نہیں تھی ۔ یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ اس تہذیب میں موسیقی کا اثر رجزیہ نہیں بلکہ رونے دلانے کا ہے ۔ رونا اس تہذیب کی بے بسی کی علامت ہے ۔ بدو منیر عیش بائی (کائے وائی طوائف) کو اپنا غم دور کرنے کے لیے ہلاتی ہے اور اس کا کلاسن کر ع ”اکی رونے آنکھوں یہ دھر کر رومال ۔“ جنوں کے بادشاہ کا دینا نجم النسا کی یون سنا ہے تو اس پر بھی جی اثر ہوتا ہے :

بجائی رہی یوں وہ صبح تک یہ روہا گیا سامنے بے دھڑک

نجم النسا جب فیروز شاہ کے باپ کے دربار میں بین بجائی ہے تو وہاں بھی جی اثر ہوتا ہے :

روان و دوان گر دیا چان کو رلایا ہر اک جتن و انسان کو

”رونا“ اس تہذیب کی مجبولیت ، بے بسی اور بے عملی کا اشارہ ہے ۔ جی اس تہذیب کا مزاج ہے اور یہی سحرالبیان کی کہانی کا مزاج ہے ۔ سحرالبیان کی کہانی مختلف عناصر سے اپنے تار و بود بنتے کے باوجود اسی لیے لگی ہے کہ یہ اس تہذیب کی روح کی حقیقی کہانی ہے جس کا تیرہ میر حسن نے کیا تھا ۔ سحرالبیان اسی تہذیب کا واقعاتی اظہار ہے جس سے یہ کہانی اپنے دور کی تہذیب کی کہانی بن گئی ہے ۔ آئیے دیکھیں کہ میر حسن سحرالبیان کو اس تہذیب کی کہانی بنانے اور اس میں انسانی جذبات کے انسا سے آفاقیت پیدا کرنے کے لیے کیا کیا جتن کرتے ہیں ۔

داستان کا آغاز ”سی شہر میں تھا کوئی بادشاہ“ سے ہوتا ہے ۔ یہ کہہ

کر میر حسن اس بادشاہ کی سذوب ، فرخندہ حالی ، نوج ، طاقت اور حسن انتظام کا ذکر کرتے ہوئے اس شہر کی ویسی ہی تصویر پیش کرتے ہیں جیسی ہمیں مشنوی ”مکڑاؤم“ میں فیض آباد کی تصویر میں نظر آتی ہے ۔ شہر کے اس بیان سے بادشاہ کی فرخندہ حالی وغیرہ کا تاثر بھی گہرا ہو جاتا ہے ۔ یہ اتنا بڑا بادشاہ اس لیے شگین ہے کہ وہ اولاد سے محروم ہے ۔ وزیر یا قدیر لہجوسیوں اور جوتشیوں کو بلاتے ہیں ۔ میر حسن کہانی کو تیزی سے آگے نہیں بڑھائے بلکہ لہجوسیوں کی تصویر سے اس تہذیب کے مزاج اور اس کے انصاف فکر کو ابھارتے ہیں ۔ جب وہ بیٹے کی بدالشی کا مژدہ سنا کر اور بارہویں سال بلندی

سے خطرے کا اظہار کر کے رغبت ہوئے ہیں اور اسی سال بادشاہ کے ہاں چاند سا
 لٹا پٹا ہوتا ہے تو میر حسن ان تمام رسموں کو پیش کرتے ہیں جو اس زمانے
 میں مذہبی عقائد کا حصہ بن گئی تھیں۔ بادشاہ دعا مانگتا ہے اور منّت کے طور
 پر مسجد میں دے جلاتا ہے۔ شاہزادے کی پیدائش پر خواہشیں اور خواجہ سرا
 لڑکیں گزراتی ہیں۔ بادشاہ الہیں خلعت و زر سے اوازاتا ہے۔ رسم کے مطابق
 بادشاہ جامناز بچھا کر بمال شکرانہ ادا کرتا ہے، جشن کا اہتمام کرتا ہے اور
 خانہ سامان کو قیاری کا حکم دیتا ہے۔ لقب نثار خانے میں خوشی کی نوبت بجاتے
 ہیں۔ میر حسن لقب، نثار خانے اور نوبت، شہنا نواز کی واقعی تصویروں سے
 مشغول رہتا ہے۔ ان تمام رسموں اور وقتوں کو بیان کرتے ہیں
 جو ولادت کے بعد انجام پاتی تھیں۔ امیر و وزیر نذرانے لاتے ہیں، بادشاہ الہیں
 خلعت و انعام دیتا ہے۔ بیروں اور مشائخ کو گاؤں عطا کرتا ہے۔ امیروں کو
 جاگیریں دیتا ہے۔ لشکریوں میں زر اور وزیروں میں لباس و عمل و گوہر تقسیم
 کرتا ہے۔ پیادوں کو گھوڑے اور خواصوں کو جوڑے دیتا ہے۔ بھائیوں،
 بھتیگوں، کنچنیوں اور ٹوٹنیوں وغیرہ کو، جو خوشی کے گیت گاتے آئے ہیں،
 انعام و اکرام دیتا ہے۔ میر حسن اس منظر کو پورے رنگ کے ساتھ اس طور
 پر ابھارتے ہیں کہ ایک جینی جاگی زلذہ تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔
 چوٹی نہانے تک یہ جشن جاری رہتا ہے۔ شہزادہ بڑا ہوتا ہے تو اس کا درود
 پڑھایا جاتا ہے۔ ہر موقع پر خوشیاں منائی جاتی ہیں اور میر حسن ان کو بیان
 کرتے جاتے ہیں۔ شہزادے کے لیے خانہ باغ تعمیر کیا جاتا ہے۔ میر حسن
 خانہ باغ کی خوبصورت بھرپور تصویر سامان آرائش کے بیان کے ساتھ اس طرح پیش
 کرتے ہیں کہ ایسا حقیقی اور مثالی خانہ باغ نظروں کے سامنے آ جاتا ہے جہاں :
 کلون کا لبر خیر پر جھومنا اسی اپنے عالم میں منہ چومنا
 وہ جھک جھک کے کرتا خیابان پر لہے کا ما عالم گلستان پر
 چمن آئینہ گل سے دھکا ہوا ہوا کے سبب باغ مہکا ہوا
 باغ کی دیکھ بھال کرتی ہوئی مالتیں ، ادھر ادھر بھرتی ہوئی ددا دائیاں ،
 مٹلائیاں ، تکلف کے لباس چنی ہوئی خواہشیں ، لوتلہاں اور گھیزلی :
 ادھر اور ادھر آئیاں جاتیاں ادھر اپنے جوبن کو دکھلاتیاں
 ندوئی مناظر کے ساتھ ساتھ انسانی حسن بھی چاہ متحرک نظر آتا ہے۔ میر حسن
 کا لب بہ ہے کہ وہ موقع و محل کے مطابق مرتبے بنا کر ان میں دلکشی اور
 شوخ و شنگ رنگ بھر دیتے ہیں۔ ان مرتبوں کو دیکھ کر مغل ، صوری باد

آ جاتی ہے ۔ میر حسن مغل مصوری ہی کی تکنیک استعمال کرتے ہیں ۔ باغ کے بیان میں وہ ہر ممکن خوبی شامل کر دیتے ہیں اور بھولوں کے حسن کے ساتھ اس میں زلفہ و متحرک انسانوں کو شامل کر کے اسے ایک حقیقی آباد باغ بنا دیتے ہیں ۔ اس طرح خواب کو حقیقت بنا کر وہ بحر البیان کو ایک نیا رنگ دے دیتے ہیں ۔ ساری کہانی شہزادے کے نظیر کے ارد گرد گھومتی ہے ۔ جب وہ مکتب کی عمر کو پہنچتا ہے تو معلم ، اتالیق ، منشی ، ادیب اور ہر فن کے استاد مقرر کیے جاتے ہیں اور شہزادہ چند سال میں علم معانی ، منطق ، بیان ، ادب ، منقول و معقول ، حکمت ، ہیئت ، ہندسہ ، نجوم ، صرف و نحو ، خوش نویس ، موسیقی ، مصوری ، تیر اندازی ، پہکنی اور فلنگ اندازی میں ماہر ہو جاتا ہے ۔ اس طرح میر حسن اس تہذیب میں تعلیم و تربیت کے چلو کو بھی سمیٹ لیتے ہیں ۔ بارہ سال کا ہوتا ہے تو نہلا دھلا کر تیار کیا جاتا ہے ۔ میر حسن حمام میں شہزادے کو نہلانے کی تصویر کے ساتھ ان کیفیات کی تصویر بھی پیش کرتے ہیں جن سے شہزادہ گزرتا ہے ۔ یہ ایک نہایت خوبصورت اور دل آویز مرقع ہے ۔ نہلانے کے بعد اسے لباس غسروالہ پہنا جاتا ہے تو میر حسن لباس اور آرائش کی تفصیل تصویر بناتے ہیں ۔ جب جلوس روانہ ہوتا ہے تو اس کی سواریوں اور کمانشاہیوں کی بھرپور تصویر اُتارتے ہیں ۔ میر حسن ان سب تفصیلات کو کہانی کے ساتھ یوں کر کے اپنے تخیل و شاعری سے ایسا دلچسپ بنا دیتے ہیں کہ پڑھنے والا ایک لمحے کے لیے بھی نہیں اُکٹاتا ۔ توازن ان سب مرقعوں کی جان ہے ۔ جہاں تفصیل کی ضرورت ہے وہاں تفصیل آتی ہے اور جہاں اشارے کی ضرورت ہے وہاں اشارے سے کام لیا جاتا ہے ۔ جلوس سے واپسی کے بعد شہزادہ چاندنی رات کی سیر کرتا ہے اور پھر ہلنگ پر فوار ہو جاتا ہے ۔ چان ہلنگ اور ہلنگ سے متعلق سامان کی تصویر سامنے آتی ہے ۔ میر حسن کی ایک ایک چیز پر نظر دیتی ہے اور وہ تناسب ، ترتیب و ربط کے ساتھ الہیں مثنوی میں ایسے شامل کر دیتے ہیں کہ پڑھنے والا بحر میں آ جاتا ہے ۔ وہ محاکات سے نہ صرف خارجی مناظر کی تصویریں اُبھارتے ہیں بلکہ جگہ جگہ مختلف کیفیات کی تصویریں بھی اُجاگر کرتے جاتے ہیں ۔ مثلاً نہاتے ہوئے جہانوں سے گدگدن ہونے کی کیفیات :

زمرہ کے لیے ہاتھ میں سنگ پا	گھیا غلاموں نے جو آہنگ پا
پنسا کھل کھلا وہ گلر سوچا	لیسا کھینچ پازن کو بے اختیار
عجب عالم اس بلازمی پر ہوا	اثر گدگدن کا جیب پر ہوا

ہمسا اس ادا سے کہ سب ہنس پڑے ہوئے جی سے قربان چھوٹے بڑے
 اس طرح وہ مناظر چپ خواصوں کو، بادشاہ کو، ملکہ کو، اہل شہر کو
 شہزادے کے غائب ہونے کی اطلاع ملتی ہے یا ماہ رخ نے نظیر کو قید کر دینی
 ہے اور بدر منیر اس کے فراق میں تڑپتی ہے۔ میر حسن نے ان کہانیاں کو
 خوبصورتی سے ادا کیا ہے لیکن ڈرامائی نقطہ نظر سے یہ جذبات کسی فرد کے جذبات
 معلوم نہیں ہوتے۔ ہجر کی جو جو صورتیں ممکن ہو سکتی ہیں میر حسن بدر منیر
 سے وابستہ کر دیتے ہیں۔ ڈرامائی نقطہ نظر سے ہمارے مشنوی نگار اور مرثیہ گو
 دونوں یہ نہیں جانتے تھے کہ جذبات ہر فرد کو الگ الگ انداز سے متاثر کرتے ہیں
 اور ان کا اثر قبول کرنے میں ہر فرد کا رویہ انفرادی ہوتا ہے۔ میر حسن ایک
 فرد میں ان سب اثرات کو یکجا کر کے اسے مثالی شکل میں پیش کر دیتے ہیں۔
 اور اس طرح مثل مصوری کا فن میر حسن کے ہاں لفظوں میں ڈھلنے لگتا ہے۔
 میر حسن کا فن مختلف مناظر کو مشنوی کا حصہ بنانے کے لیے تیز روشنی ڈالنے
 کا فن ہے۔ بے نظیر گو بدر منیر کا خالہ باغ نظر آتا ہے تو وہ اس خالہ باغ
 کی ایسی تصویر اُبھارتے ہیں کہ پڑھنے والا اسی تصویر میں محو ہو کر رہ جاتا
 ہے۔ جب آگے بڑھتے ہیں تو پھر اس کے حسن و جمال کو نمایاں کرنے کے لیے
 بدر منیر پر تیز روشنی ڈالتے ہیں۔ پھر پڑھنے والے کو اس کے اور قریب
 لے جا کر اس کے لباس اور آرائش کی تفصیلات دکھا کر لباس کے ساتھ اس کے
 سراپا اور جسم کے ایک ایک حصے کو دکھاتے ہیں تاکہ یہ تصویر دلکش بن کر
 ذہن پر نقش ہو جائے۔ سحر البیان کے یہ سارے مرتعے مثل تصویروں کی طرح
 حسین و جمیل ہیں۔

سحر البیان کا قصہ آہستہ آہستہ آگے بڑھتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ
 میر حسن جزئیات کے ساتھ اسے لے کر چلتے ہیں۔ جزئیات نگاری کی وجہ سے یہ
 مشنوی اس دور کی تہذیب کا منفرد مرقع بن گئی ہے جو اسراہ کی تہذیب تھی
 اور عوام، گھٹاڑوں کی طرح، اس تہذیب کی ہانکی کو اپنے کاندھوں پر اٹھائے
 ہوئے تھے۔ میر حسن کا کمال یہ ہے کہ ان کی بنائی ہوئی ایک تصویر دوسری
 تصویر سے الگ اور ممتاز ہے۔ بڑی بے نظیر گو کنویں میں قید کر دیتی ہے تو
 میر حسن کیفیت ہجر کو اس شدت سے بیان کرتے ہیں کہ پڑھنے والا ہجر کا
 مزا چکھنے لگتا ہے۔ لیکن بے نظیر کی کیفیت ہجر بدر منیر کی کیفیت ہجر
 سے مختلف ہے۔ اس مشنوی میں اس تہذیب کے گم و بیش سارے رسوم و رواج
 بیان میں آ گئے ہیں۔ میر حسن نے بے نظیر اور بدر منیر کی شادی کے جزئیات

جس طرح پیش کیے ہیں ان سے شادی کے رسوم و رواج کی پوری تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ - غرض کہ سحر الیہان میں ولادت سے لے کر شادی، بیاہ لگ، عشق و عاشقی سے لے کر ہجر و وصال تک کی ساری تصویریں کہانی کے تعلق سے اس طرح پائی ہوئی ہیں کہ ساری مثنوی ایک وحدت بن گئی ہے اور اسی وحدت میں اس مثنوی کی عظمت کا راز مضمر ہے۔ - سحر الیہان ایک مثنوی ہی نہیں بلکہ اس تہذیب کی منہ بولتی تصویر ہے جس نے مقامیت کے حدود سے بلند ہو کر آفاقیت کو چھو لیا ہے۔ -

مثنوی میں یوں تو چھوٹے بڑے، بالام و بے نام متعدد کردار آتے ہیں لیکن اصل کردار چھ ہیں۔ — بادشاہ، شہزادہ بے نظیر، شہزادی ہند منیر، وزیر زادی نجم النساء، ہری ماہ رخ اور جنوں کے بادشاہ کا بیٹا فیروز شاہ۔ ان میں سے بے نظیر، ہند منیر، نجم النساء اور فیروز شاہ وہ کردار ہیں جو کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ بادشاہ کا کردار ویسا ہی ایک کردار ہے جو ہر قصے کہانی میں ملتا ہے۔ وہ مثالی بادشاہ ہے جس سے رعیت بے پناہ محبت کرتی ہے۔ بادشاہ عیش پسند اور بے عمل ہے اور منجمد و سکونی تہذیب کا نمائندہ ہے۔ یہی صورت اس کہانی کے دوسرے بادشاہ مسعود شاہ کے ساتھ ہے۔ بادشاہ کی جو تصویر ”سحر الیہان“ میں ابھرتی ہے اس میں وہ بے حوصلہ اور گمنور مزاج دکھائی دیتا ہے۔ بے نظیر غائب ہوتا ہے تو اس کا باپ (بادشاہ) عمل کے بجائے صبر و شکر کر کے کاروبار سلطنت سے غافل ہو کر رہتا رہتا ہے۔ اسی طرح مسعود شاہ کو جب بے نظیر شادی کا پیغام بھیجتا ہے اور انکار کی صورت میں حملہ کرنے کا ذکر کرتا ہے تو وہ اسے پی جاتا ہے اور ہنگام شادی قبول کر لیتا ہے۔ بے عمل اور احساس کمزوری کی وجہ سے ”مسجھوتہ“ ان بادشاہوں کا عام رویہ ہے۔ ان دونوں بادشاہوں میں آصف الدولہ کے مزاج و دربار کی واضح جھلک نظر آتی ہے۔ اگر میر حسن سحر الیہان میں ”ایک بادشاہ“ کے بجائے آصف الدولہ کا نام لکھ دیتے تو بھی کوئی فرق نہ پڑتا لیکن کہانی کی عمومیت یقیناً متاثر ہوتی۔ شہزادہ بے نظیر حسن و جمال کا پتھر ہے۔ خواصوب اور لونڈیوں کی صحبت میں پلتا ہے۔ ہر قسم کی تعلیم اسے دی جاتی ہے لیکن وہ بے حوصلہ اور بے عمل لوجوان ہے جو قسمت کے جھکولے کھاتا رہتا ہے اور جب مصیبتیں پڑتی ہیں تو وہ حوصلہ عمل کے بجائے رونے لگتا ہے۔ اس میں اتنا مقدار بدلنے کی جرات نہیں ہے۔ وہ مزاجاً عاشق نہیں معشوق ہے۔ ماہ رخ سے اداس دیکھ کر کل کا گھوڑا ذہنی ہے تو وہ سیر کرتے ہوئے اپنے گھر نہیں

جاتا بلکہ بے نظیر کے خانہ باغ میں جا اترتا ہے ۔ وہ نو عمر ہونے کے باوجود
 عدل و صل سے واقف ہے اور ماہ رخ کے ساتھ دائر عیش دیتا ہے ۔ بدر منیر سے
 وہ دوسری ملاقات ہی میں فیض باب ہو جاتا ہے ۔ عشق ، رومان اور وصل
 اسی دائرے میں اس کی زندگی گزرتی ہے ۔ بدر منیر بھی حسن و جمال کا پیکر
 ہے ۔ صبح سے شام لگ بھگ میر و قمرچ میں مصروف رہتی ہے ۔ ہنسی ، کھیل
 نمائشی ، موسیقی ، بناؤ سنگھار ہی اس کی زندگی ہے ۔ بے نظیر کی طرح اس پر
 بھی عشق اور احساس جسم حاوی ہے ۔ ناز و ادا اور عشوہ طرازیوں سے وہ
 بے نظیر کو لبھانے اور دام الفت میں گرفتار کرنے کے لیے وہی کچھ کرتی ہے
 جو ایک طوائف کرتی ہے ۔ فرق صرف اتنا ہے کہ طوائف بازار میں ہے اور
 بدر منیر محل میں ہے ۔ ہجر و فراق کی ٹرپ اسے بھی عمل کی طرف نہیں لے
 جاتی ۔ وہ غم زدہ ہو کر روئے لکٹی ہے اور خاموش چہرہ گھٹ پر ہڑ رہتی
 ہے یا عیش باقی (طوائف) کو بلا کر ، غم غلط کرنے کے لیے ، کٹا سنتے لکٹی
 ہے ۔ وہ بے نظیر سے پہلی ہی ملاقات میں بے تکلف ہو جاتی ہے ۔ اسے شراب
 پلاتی ہے اور اس کے ہاتھ سے خود بھی پیتی ہے ۔ اگر پیر کا گھنٹہ نہ بجاتا تو
 وہ پہلے ہی دن بے نظیر سے ایک جان ہو جاتی لیکن دوسرے دن ، وہ دلہن
 کی طرح ، صبح بن کر تیار ہوتی ہے اور اپنا جسم بے نظیر کے سپرد کر دیتی
 ہے اور روز بھی اس کا معمول رہتا ہے ۔ مذہب کے اخلاقی قید و بند اس کے
 لیے کوئی معنی نہیں رکھتے ۔ شاید اس دور کی اعلیٰ سوشائٹی کی عورت کا یہی
 کردار تھا ۔ بدر منیر کے کردار سے میر حسن اپنی کہانی کو سجاتے اور اس
 میں رنگ ضرور بھرتے ہیں لیکن کہانی کا عمل اس سے آگے نہیں بڑھتا ۔ یہ
 کردار چوکھٹے میں لگی ہوئی ایک تصویر کی طرح ہے ۔ ساری کہانی میں وزیر
 زادی نجم النساء کا کردار ہی ایک ایسا کردار ہے جس سے کہانی کا عمل آگے
 بڑھتا ہے ۔ اگر وہ جوگی کا روپ دھار کر چنگل کی راہ نہ لیتی تو ادھر بے نظیر
 کنوئیں میں گھٹ کر مر جاتا اور ادھر بدر منیر آہیں بھرتی اور ہجر میں تڑپتی
 رہتی ۔ نجم النساء بھی بدر منیر کی طرح حسین و جمیل ہے مگر اس میں شرارت ،
 شوخی اور ہمت و حوصلہ بہت ہے ۔ بدر منیر اور نجم النساء کے کردار میں یہی
 بنیادی فرق ہے ۔ محرابیان کی کہانی کا عمل نجم النساء ہی کا مرہون۔ مفت
 ہے ۔ وہی بدر منیر کو بے نظیر سے ملاتی ہے ۔ جب وہ خاموش بیٹھے رہتے ہیں
 تو انہیں پیلا اپنے کی ترغیب دیتی ہے ۔ بدر منیر اسی کے گلشن سے دوسرے
 دن بناؤ سنگھار کرتی ہے ۔ وفاداری ، خلوص ، حوصلہ ، متعدد کی لکن اس کی

نظرت کا حصہ ہیں۔ اس کی زبان تہنہ کی طرح چلتی ہے۔ جب بدر منیر بے نظیر کو دیکھ کر ناز و ادا دکھلائی دالان میں جا چھٹی ہے تو نجم النساء وہاں جاتی ہے اور ہنسنے ہوئے کہتی ہے :

مجھے چوچلتے تو غرض آتے نہیں ترے ناز بے جا بہ بھانے نہیں
مری طرف تک دیکھو تو ہائے ہائے مثل ہے گم من بھائے منڈا ہلائے

وہ شوخی و شرارت کے ساتھ چالاک اور مسجھ دار بھی ہے۔ وہ جوگی بن کر اپنے مقصد سے ایک لمحے کے لیے یہی غافل نہیں ہوتی۔ اپنے ناز و ادا سے فیروز شاہ کی آنکھ شوق گدو بوڑھائی ہے اور جب فیروز شاہ اس کے قدموں پر گر پڑتا ہے تو چترا کر اس سے ہوجھتی ہے گم کیا ع ”مرے بطن سے اذیت ہوئی“ اور جب فیروز شاہ اسے اپنی خلاصی میں قبول کرنے کے لیے کہتا ہے تو وہ فوراً اپنا مقصد اس کے سامنے رکھ دیتی ہے اور کہتی ہے کہ اگر تو میرا مطلب پر لائے تو شاید تیری مراد بھی بر آئے۔ بدر منیر کی طرح وہ بھی شادی سے چلتے ہیں فیروز شاہ کے ساتھ سو جاتی ہے اور اس کا ضمیر آواز نہیں دیتا۔ بدر منیر اور بے نظیر کردار سے زیادہ مریض ہیں لیکن نجم النساء کا کردار واقعی ایک زندہ کردار ہے۔ انسانی نظرت و نفسیات کی طرف میں حسن کی توجہ فیروز ہے جو انہوں دوسرے مثنوی نگاروں سے ممتاز کرتی ہے۔ اس مثنوی میں انہوں نے انسانی مین ترکیب نہیں دی ہے اور نہ کرداروں کا مکمل نثر یا خاکہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ کام مثنوی کی روایت کے دائرے میں نہیں آتا لیکن نجم النساء کے کردار میں وہ فنِ قصہ گوئی کے قاطع نظر سے جدید دور کی طرف بڑھتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ نجم النساء کا کردار سحرالبیان کا سب سے متحرک و ابتدائی کردار ہے اور جس اس مثنوی کی جان ہے۔ ماہ رخ سونے ہوئے شہزادے بے نظیر پر عاشق ہو کر اسے اڑا لے جاتی ہے اور کہانی میں حرکت پیدا کر دیتی ہے۔ اس پر بھی جسم کی لذت حاوی ہے اور اس کا عشق اس بے حوصلہ ہے۔ چلاہا اس میں اتنا ہے کہ وہ یہ معلوم ہوتے ہی کہ بے نظیر کسی اور پر عاشق ہو گیا ہے، اسے اندھے کتبوں میں قید کر دیتی ہے اور بے حوصلہ اتنی ہے کہ فیروز شاہ کے اتنا گھٹنے پر کہہ وہ اس کے باپ سے کہہ دے گا کہ وہ ایک آدم زاد پر عاشق ہے، اسے آزاد کر دیتی ہے۔ فیروز شاہ بھی عاشق مزاج شہزادہ ہے جو انسان نہیں پری زاد ہے۔ وہ نجم النساء کے عشق میں گرفتار ہو کر بے نظیر کو آزاد کراتا ہے اور کہانی کو ایک رخ دے کر انجام تک پہنچاتا ہے۔

میر حسن نے سحرالبیان کی کہانی میں انسانی جذبات ، فوری مناظر ، حسین مرقعوں ، بزم نشاط اور عالم بھر کے نقشوں ، تفریبات اور رسوم و رواج کو توازن سے ملا کر اپنے مخصوص اندازِ بیان میں سخن کا دریا بہایا ہے اور ایک ایسی تخلیق کو وجود بخشا ہے جو اردو ادب میں اُس وقت بھی منفرد تھی اور آج بھی منفرد ہے ۔ ”سحرالبیان“ کا میر اس کے بیان میں ہے ۔ جسے ”ہام و ہار“ انسانوی اثر کی مثال قائم کرتی ہے اسی طرح انسانوی نظم سحرالبیان میں اپنے کمال پر نظر آتی ہے ۔ افسانے کا مفید قصہ بیان کرنا ہوتا ہے اسی لیے اس میں ایسی زبان استعمال نہیں ہو سکتی جو قصے کے بجائے اپنی طرف توجہ مبذول کرا لے ۔ میر حسن اسی اصول پر عمل کرتے ہوئے ایسی زبان استعمال کرتے ہیں جو لہجے کو لکھارے اور اس کا حصہ بن کر آئے ۔ ان کے بیان میں تکلف و تصنع نہیں ہے ۔ ان کی زبان عام بول چال کی زبان ہے جو نظم میں استعمال ہونے کے باوجود لڑے لڑے قریب ہے اور لڑے لڑے قریب ہونے والے بھی اس میں شاعری موجود ہے ۔ میر حسن اپنی بات گو بیان کرنے کے لیے ایسے الفاظ استعمال کرتے ہیں جن سے لفظ و معنی کا ایسا ہی رشتہ قائم ہو جیسے روح اور قالب میں ہوتا ہے ۔ الفاظ کی ترتیب ایسی ہو کہ جس سے روانی اور بے ساختگی میں اضافہ ہو اور ذہن براہِ راست معنی تک پہنچ جائے ۔ الفاظ سے بیان میں ایسے رنگ ابھرے جاتے ہیں جو فطری بھی ہوں اور دلکش بھی ۔ اس کے لیے وہ موزن و محل کے مطابق زبان استعمال کرتے ہیں ۔ ہر طبقے اور کردار کی زبان میں اس طبقے کا مخصوص لہجہ اور مزاج بھی موجود رہتا ہے ۔ رمال ، نجوس اور پنٹ کی زبان کا باریک فرق تک میر حسن کے پیش نظر رہتا ہے ۔ سادگی و ہرکاری اس طرز کی جان ہے جس میں جتنے دریا کی روانی بھی ہے اور موجوں کا اتار چڑھاؤ بھی ۔ طرزِ غزل کی بنیادی صفت غنائت ہے اور مثنوی کی بیالیہ ہے ۔ میر حسن اپنے طرز میں غنائت اور بیالیہ کو ملا کر ایک کر دیتے ہیں ۔ وہ خارجی مناظر میں داخلی کیفیت اور داخلی کیفیات میں خارجی عناصر کو ملا کر شہر و شکر کر دیتے ہیں جس سے ایک ایسا طرز وجود میں آتا ہے جو سحرالبیان کے ساتھ مخصوص ہے ۔ وہ اپنے بیالیہ انداز میں تشبیہات و استعارات کو بھی استعمال کرتے ہیں ، صنائع بدائع کو بھی برتتے ہیں لیکن تشبیہات ، صنائع بدائع ، اہام اور رعایت لفظی طرزِ بیان میں اس طور پر چھپ جاتے ہیں کہ مثنوی پڑھتے ہوئے محسوس نہیں ہوتا کہ یہ اثر آفرینی تشبیہ یا کسی صنعت کی وجہ سے ہے ۔ فنی اثر پیدا کرنے کے لیے جہاں ضرورت پڑتی ہے ، میر حسن کئی کئی اشعار میں تشبیہات کا استعمال

کرتے ہیں۔ مثلاً وہ منظر جب شہزادہ نے نظیر کو نہلایا جا رہا ہے۔ یا کٹتی کٹتی اشعار میں حسن، تعلیل، تجنیس، رعایت، لفظی اور لہام کا استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً وہ منظر جب غبر ماتی ہے کہ شاہزادہ نے نظیر غائب ہو گیا ہے۔

فارسی و اردو شاعری کا ادراک مبالغہ آمیز ہے۔ یہی ادراک ہماری روزمرہ کی عام گفتگو میں بھی شامل ہے۔ میر حسن کے طرز میں بھی یہ مبالغہ آمیزی موجود ہے لیکن یہ روزمرہ کے بول چال کے عین مطابق ہے۔ اسی لیے اس میں سادگی و روانی کا احساس رہتا ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو میر حسن نے مشکل اصطلاحات، فارسی الفاظ و تراکیب بھی استعمال کی ہیں لیکن مثنوی کو پڑھتے ہوئے ان میں اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا اور یہ میر حسن کے مخصوص طرز کا حصہ بن جاتی ہیں۔ طرز کی اسی سادگی کی وجہ سے صحرائیان کے جہت سے اشعار ضرب النثل بن کر ہماری زبان کا حصہ بن گئے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر :

بوس ہنترہ یا کہہ سولہ کا سن	جوانی کی راتیں مُرادوں کے دن
سدا عیشِ دورانی دکھانا نہیں	کیا وقت بھر ہسانہ آتا نہیں
رکے جو کوئی اُس سے رگ جائے	جھکے آپ سے اس سے جھک جائے
گیا ہو جب اپنا ہی چھوڑا نکل	کہاں کی رہا ہی کہاں کی غزل
دو رنگِ زمانے کی مشہور ہے	کبھی سایہ ہے اور کبھی نور ہے
کئی رات حرف و حکایات میں	سحر ہو گئی بات کی بات میں
کسی پاس دولت ہمہ رستی نہیں	سدا سناؤ کاغذ کی جتی نہیں

میر حسن کا یہ طرز بیان چونکہ عام بول چال کی زبان اور لہجے سے لریب ہے اس لیے مکالموں نے بھی اس طرز کے اثر کو بڑھایا ہے۔ طرز بیان کی یہ بے ساختہ سادگی میر حسن نے شعوری طور پر گوشش و کاوش سے پیدا کی ہے جس میں اختصار نے اثر کو گہرا کر دیا ہے۔

پوری مثنوی میں ہر حصہ نوآواز کے ساتھ ایک دوسرے سے پیوست ہے لیکن دو مقام ایسے آتے ہیں جہاں میر حسن کا قلم ایک جگہ ۶۶ عاجز اور دوسری جگہ ۶۷ تھکا ہوا نظر آتا ہے۔ ایک اُس وقت جب پہلی بار بے نظیر اور بدر منیر ایک دوسرے کو دیکھتے ہیں اور دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ شہزادی اس کا اظہار نہیں کرتی اور بے نظیر کو وہیں چھوڑ کر کمر اور چوٹی کا عالم دکھا کر وہاں سے دالان میں چلی جاتی ہے۔ میر حسن جاتی ہوئی بدر منیر کی تصویر اور اس کے تاثرات پیش کرنا چاہتے ہیں اور تقریباً بیس شعر لکھتے ہیں لیکن وہ اس عالم کو بیان نہیں کر پاتے۔ یہ اشعار نہ صرف مثنوی کے تناسب

گو ہکاڑے ہیں بلکہ مثنوی کی روانی کو بھی متاثر کرتے ہیں۔ خود میر حسن کو بھی اس عجز بیان کا احساس ہے جس کا اعتراف وہ ان اشعار میں کرتے ہیں:

دبا شعر کو گرچہ ہر بار طول و لیکن یہ ہو عرض میری قبول
ہت موشگافی جو کی میں نے بیان کیشائے کی جاگہ نہ تھی درمیان
تس اذہر جو پوری نہ بیٹھی مثال ہوئی ہے میری فکر مجھ پر وبال
دوسری جگہ اس مقام پر ان کا قلم لہا ہوا نظر آتا ہے جہاں بے نظیر و
بدرمیر اور فیروز شاہ و نجم النساء کی شادی کا بیان ہے۔ یہاں ہوں محسوس
ہوتا ہے کہ وہ جلدی سے اس مثنوی کو ختم کر دینا چاہتے ہیں۔

آج کی زبان کے اعتبار سے اس مثنوی میں بعض متروک الفاظ بھی ملتے ہیں
جیسے ”تہا قے کہیں اور کلیاں کہیں“۔ بعض مصرعوں میں جمع بنانے کا وہ طریقہ
بھی ملتا ہے جو میر و سودا کے ہاں بھی ہے اور داغ کے ہاں بھی جیسے ”ادھر
اور ادھر آئیاں جاتیاں۔“ میر و سودا کی طرح میر حسن نے بھی کہیں کہیں
علامہ قائل ”نے“ کو ترک کر دیا ہے جیسے ”رو دھو کے میں رات کافی تمام“ یا
”ان کے“ کے بجائے ”انہوں کے“ استعمال کیا جیسے ”انہوں کے جہاں میں پھرے
جیسے دن“ لیکن میر حسن کے ہاں ایسے متروکات کا استعمال میر و سودا کے مقابلے
میں بہت کم ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ میر حسن تک آئے آئے زبان منبجہ کر
اور صاف ہو گئی ہے۔ عام طور پر اس مثنوی کی زبان وہی ہے جو ہم آج بھی
بولتے ہیں۔ لچھمی ٹرائن شفیق نے اپنی مثنوی ”توشہ“ آخرت“ ۶۸ (۱۹۱۲ء)
۹۸ - ۱۰۷ (ع) میں سحرالبیان پر لفظی و معنوی اعتراضات کیے تھے لیکن یہ
وہی اعتراض ہیں جیسے انشا نے سحرالبیان کی بحر پر اعتراض کیا تھا اور
جس کا ذکر ہم پہلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ میر حسن کی زبان کا تعلق
بول چال کی زبان سے ہے اس لیے جب میر حسن ع ”ہمیشہ سے ہے اور وہ“ کا
ہمیشہ“ میں ”ہمیشہ“ کا لفظ استعمال کرتے ہیں اور شفیق اس پر یہ اعتراض کرتے
ہیں کہ ہم نے ہمیشہ نہیں سنا تو انہیں یہ معلوم نہیں ہے کہ شاہی ہند کی بول
چال کی زبان میں یہ لفظ آج بھی اسی طرح بولا جاتا ہے۔ کسی لفظ کا عام رواج
اس کے استعمال کی سند ہے۔ میر نے بھی اسی کو معیار بنایا تھا۔

الطاف حسین حالی نے سحرالبیان کے قصے میں دیو بری کے استعمال کو اس
کا نقص بتایا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ الگریزوں کے تسلط کے بعد ہمارے ملک
کے ادیب و نقاد مألوف الفطرت عناصر سے خوف زدہ ہو گئے تھے۔ مغرب کی
ساری زبانوں میں اور خود الگریزی میں دیو بری کے قصے کبھی قابل اعتراض

نہیں رہے۔ انیسویں اور بیسویں صدی میں مافوق الفطرت عناصر مغرب کے ادب میں استعمال ہوتے رہے ہیں لیکن ان کا استعمال اس طور پر ہوا ہے کہ جس سے بے اعتدالی کے پیمانے ان پر یقین کرنے کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ میر حسن کے ہاں بھی جنوں، ہریوں اور آدمیوں میں کچھ زیادہ فرق نہیں ہے، اسی لیے وہ کسی طرح بے اہانک اور غیر فنی/معلوم نہیں ہوتے۔ سحرالبیان میں ہری ماہ رخ، ہریزاد فیروز شاہ، بے نظیر، ہلک منیر اور لہم النساء سب رومانی دنیا کے ایک سے لوگ نظر آتے ہیں۔ ساری نقشا طسباتی ہے۔ جدید اشارت میں جو مافوق الفطرت چیزیں لائی جاتی ہیں، سحرالبیان میں وہ نہیں ہیں۔ اس دور کے لوگ ان سب چیزوں پر یقین رکھتے تھے۔ میر حسن کا مقصد کوئی نظریہٴ حیات پیش کرتا نہیں تھا۔ انھوں نے جو رومانی دنیا تخلیق کی ہے وہ انسانی تخیل پر گہرا اثر ڈالتی ہے اور خود ایک زندہ چیز بن جاتی ہے۔ یہ ایک فرد اور ایک دور کا رنگین خواب ہے جسے اس طور پر پیش کیا گیا ہے کہ اس کا اثر کبھی ختم نہیں ہوگا۔

میر حسن کی اس مثنوی نے آنے والے دور کی شاعری کو متاثر کیا۔ میر انیس کے مرثیوں پر سحرالبیان کا اثر نمایاں ہے۔ مثنوی گلزارِ نسیم، مزاج و طرز کے اعتبار سے مختلف ہونے کے باوجود، سحرالبیان کے زیر اثر ہی وجود میں آئی۔ سحرالبیان جیسے ہی سامنے آئی عوام و خواص میں مقبول ہو گئی۔ جعفر علی حسرت نے ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۲ھ (۱۷۸۵ء اور ۱۷۸۷ء) کے درمیان طوطی نامہ لکھا جس پر سحرالبیان کا اثر واضح ہے۔ اصغر علی مروت نے سحرالبیان کے جواب میں ایک مثنوی لکھی۔ ۶۹ رنگین نے ”مثنوی دلپذیر“ کے نام سے ۱۲۱۳ھ (۱۷۹۸-۹۹ء) میں سحرالبیان کا جواب لکھا اور میر حسن کی طرح مصحفی، انشا اور جرأت سے اپنی مثنوی کی تاریخیں لکھوائیں۔ ان دونوں مثنویوں پر سحرالبیان کے اثرات واضح ہیں۔ لچھمی لڑائی نے بھی سحرالبیان کے جواب میں ایک مثنوی لکھی اور ”مسجدِ نظم“ میں اس کے معنی و بیان پر اعتراض کیے۔ شبر علی السوس نے آصف الدولہ کے ”چندر ہولی“ پر جو مثنوی لکھی اس پر سحرالبیان کی ہر، تکنیک اور انداز کا واضح اثر ہے۔ میر حسن کے ایک اور معاصر مہدی علی عاشق نے ”خاورِ نامہ“ کے نام سے ۱۲۰۴ھ (۱۷۸۸-۸۹ء) میں ایک مثنوی لکھی جس پر سحرالبیان کا اثر نمایاں ہے۔ اس مثنوی کی اہمیت یہ ہے کہ اس کے کردار ذرا بدلے ہوئے پلاٹ کے ساتھ (سعادت خان) رنگین کے قصہٴ دلپذیر (۱۲۱۳/۹۹-۹۸ء) میں دکھائی دیتے ہیں اور اس کے بعد

جی گرداو سیر طلعت ، الجمن آرا ، شہ ہال جادوگری ، پیر مند ، شاہ نیروز بخت وغیرہ وجب علی بیگ سرور کے "نسانہ عجائب" (۱۲۳۰ھ-۱۲۴۳ھ) میں نظر آئے ہیں۔ لیکن خاور نامہ میں وہ اختصار و ایجاز ، وہ تناسب و ترتیب نہیں ہے جو سحرالبیان کا جوہر ہے۔ مرزا محمد تقی ہوس (م ۱۲۵۱ھ) ۲۶-۱۸۳۵ء) نے مثنوی گل و صنوبر لکھی۔ اس مثنوی پر بھی سحرالبیان اور گلزار ارم کے اثرات واضح ہیں۔ ۴۱ "لذتِ عشق" کے نام سے مرزا شوق کے بھائی آغا حسن نظم نے ایک مثنوی لکھی جو سحرالبیان کا چربہ ہے۔ میر ایس کے شاگرد سید ولایت علی فردوسی نے مثنوی 'باغِ فردوس' میں سحرالبیان اور گلزار نسیم کی خصوصیات کو ملانے کی کوشش کی ہے۔ اس کی "پیر گلزار نسیم کی" لکھنوی رعایتِ لفظی بھی وہی ، کہانی "نسانہ عجائب" سے مستعار ہے۔ زبان اور محاکات سحرالبیان کے ہیں۔ ۴۲ "مومن خان مومن کی مثنوی پر بھی سحرالبیان کا اثر واضح ہے۔ گلکوالٹ کی فرمائش پر میر بہادر علی حسینی نے سحرالبیان محو ۱۸۰۲ء میں "نثر ہے نظیر" کے نام سے اردو نثر میں لکھا۔ انگریزی میں اس کا ترجمہ سی۔ ڈبلو۔ باؤڈلریل نے کیا جو ۱۸۷۱ء میں کلکتہ سے شائع ہوا۔ ۴۳ اس کے بعد ایم۔ ایچ گھورٹ کا انگریزی ترجمہ ۱۸۸۹ء میں اور گریٹنگ کا ترجمہ ۱۹۰۱ء میں کلکتہ سے شائع ہوئے۔ ۴۴ "سروان جی سہروان جی آرام نے ۱۸۷۲ء میں ، رونی بنارس نے ۱۸۷۹ء میں ، منشی فقیر محمد بیگ نے ۱۸۸۱ء میں ، ظریف نے بھی اسی زمانے میں اور حافظ محمد عبداللہ فتح پوری نے ۱۸۸۹ء میں سحرالبیان کو فرانسیسی کی شکل دی۔ ۴۵ ان سب سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ میر حسن نے مثنوی کی ایک ایسی روایت کو جنم دیا جس کے اثرات اردو ادب پر گہرے پڑے۔ سحرالبیان کے فن میں جلدو کا سا اثر ہے۔ یہ رنگ اپنی آناتیت کی وجہ سے آج بھی جدید زمانے کے رجحانات و مذاق سے قریب تر ہے۔ میر حسن ۱۷۷۹ء اشعار کی اس مثنوی سے اردو ادب کی تاریخ میں ہمیشہ زندہ و باقی رہیں گے۔ اگلے باب میں ہم اس دور کے چند دوسرے قابل ذکر شعرا کا مطالعہ کریں گے۔ اٹھارویں صدی اب اپنے انجام کو پہنچ رہی ہے۔

حواشی

۱۔ تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۲ ، الجمن ترقی اردو (ہند) دہلی

۱۹۳۰ء۔

۲۔ ایضاً : ص ۵۴۔

- ۴۔ دیپاچہ دیوان حسن : میر حسن ، ص ۲۳۳ ، خطوط، برٹش میوزیم ، لندن۔
- ۵۔ ایضاً ۔
- ۶۔ مجموعہ "نثر" : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۲۰۲ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ ع۔
- ۷۔ مثنویات میر حسن : (دیپاچہ) شیر ، انسوس ، ص ۱۷ ، مطبع ٹولکشور لکھنؤ ۱۹۳۵ ع۔
- ۸۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۵۳ - ۵۴ ۔
- ۹۔ تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۶۶ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع۔
- ۱۰۔ رام بابو حکیم نے تاریخ ادب اردو میں ، مرزا علی حسن مرتبہ غزلیات حسن ، عبدالباری آسی ، حسرت موہانی اور احمد اللہ قادری مرتبہ رموز العارفین وغیرہ نے سالر ولادت ۱۱۱۳ دیا ہے ۔
- ۱۱۔ محمود فاروق مصنف میر حسن اور خالہ ان کے دوسرے شعرا نے یہی سال ولادت دیا ہے ۔
- ۱۲۔ میر ضاحک دہلوی : مضمون از قاضی عبدالودود ، مطبوعہ طنز و طرائف نمبر ، ص ۱۲۶ ، علی گڑھ میگزین ، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ۔
- ۱۳۔ "مقننہ" ہندی : بھکوان داس ہندی ، ص ۱۳۷ ، مرتبہ عطا کاکوی ، پٹنہ ، بہار ۱۹۵۸ ع۔
- ۱۴۔ میر حسن اور ان کا زمانہ : ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۲۰۱ تا ۲۰۳ ، لاہور ۱۹۵۹ ع۔
- ۱۵۔ ۱۶۔ کلیات میر حسن : دیپاچہ میر حسن ، ص ۲۳۲ - ۲۳۳ ، خطوط برٹش میوزیم لندن ، مکتوبہ ۱۲۵۹ ۔
- ۱۷۔ دائرہ سخن : سراج الدین علی خان آرزو ، مرتبہ ڈاکٹر سید محمد اکرم ، مقدمہ ص ۱۸ ، سرگزر تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۵۳ ع۔
- ۱۸۔ ابن اورینٹل بائو گریفیکل ڈکشنری : ولیم ٹامس ریل ، ص ۳۴۱ ، اپریشن ۱۸۹۳ ع۔
- ۱۹۔ چہار گلزار شجاعی : پرچرن داس (قلمی) نیشنل لائبریری کلکتہ ، ذخیرہ جادو ناتھ سرکار ، بحوالہ میر حسن - حیات اور ادبی خدمات ، از ڈاکٹر فضل حق ، ص ۹۵ ، دہلی ۱۹۷۵ ع۔
- ۲۰۔ مفتاح التواریخ : ص ۳۳۵ ، مطبع ٹولکشور ، کانپور ۱۸۶۷ ع ۔

- ۲۱- این اورینٹل بائو گریفیکل ڈکشنری : ص ۳۸۶ -
- ۲۲- تذکرۂ شعرائے اردو : ص ۵۳ -
- ۲۳- دیپاچہ دیوان میر حسن : ص ۲۸۲ ، خطوطہ برٹش میوزیم لندن ، سکتوبہ ۱۲۵۹ھ -
- ۲۴- تذکرۂ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۲۳ ، مطبوعہ "معاصر" دائرہ ادب پٹنہ -
- ۲۵- مثنویات میر حسن : دیپاچہ شیر علی افسوس ، ص ۱۷ - ۱۸ ، مطبع لولکشور لکھنؤ ۱۹۳۵ع -
- ۲۶- تذکرۂ شعرائے ہندی : میر حسن ، نسخہ ۱۱۸۸ھ ، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، ص ۱۷۲ ، اردو پبلشرز ، لکھنؤ ۱۹۷۹ع -
- ۲۷- کلیات میر حسن : خطوطہ برٹش میوزیم ، ص ۲۴۳ -
- ۲۸- مثنویات میر حسن : دیپاچہ شیر علی افسوس ، ص ۱۹ -
- ۲۹- خوش معرکہ "زیبا : سعادت خان ناصر ، مرتبہ مشفق خواجہ ، جلد اول ، ص ۳۱ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۰ع -
- ۳۰- کلیات میر حسن : خطوطہ برٹش میوزیم ، ص ۴ -
- ۳۱- تذکرۂ ہندی : ص ۶۹ -
- ۳۲- رباعی الفصحاء : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۳۰۷ ، المجن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
- ۳۳- خوش معرکہ "زیبا : (جلد اول) : مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۳۰ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۰ع -
- ۳۴- تذکرۂ شعرائے اردو : ص ۵۴ -
- ۳۵- اے گیتالاگ اوف عربیک ، یوشین اینڈ ہندوستانی سینو سکرپش ، ص ۶۰۹ کلکتہ ۱۸۵۳ع -
- ۳۷- کلیات میر حسن : مقدمہ ص ۲۴۳ ، خطوطہ برٹش میوزیم لندن -
- ۳۸- تذکرۂ شعرائے ہندی : میر حسن ، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، اردو پبلشرز لکھنؤ ۱۹۷۹ع -
- ۳۹- تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی ، المجن ترقی اردو (ہند) ، دہلی ۱۹۳۰ع -
- ۴۰- پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کے مطالعے میں میر حسن کا جو قلمی لفظ رہا اس میں دس شعر اس سرخی کے تحت درج ہیں ۔ الفرد و اشعار

مترجمہ گمہ در آفتی سوختہ بودند ازان چمدہ نیاد آمد نوشتہ شد۔ —
اسلاف میر البس : مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۸۲ ، کتاب لکڑ ،
لکھنؤ ۱۹۷۰ ع ۔

۳۱۔ تذکرہ شعرائے ہندی : مقلدہ ص ۲۰ ۔

۳۲۔ اس بحث کے لیے دیکھیے دستور انصاحت : مرتبہ امتیاز علی خاں عرش ،
ص ۶۳ - ۶۹ ، ہندوستان بریس راسبور ۱۹۳۳ ع ۔

۳۳۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۱۲۸ - ۱۳۵ ۔

۳۴۔ ایضاً : ص ۱۳۶ ۔ ۳۵۔ ایضاً : ص ۱۱۳ ۔

۳۶۔ ایضاً : ص ۲۰۸ ۔

۳۷۔ نکات الشعراء : ص ۱ ، نظامی بریس ہدایوں ۱۹۲۲ ع ۔

۳۸۔ غزن نکات : ص ۳۳ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ ع ۔

۳۹۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۱۷۶ - ۱۷۷ ۔

۵۰۔ ایضاً : ص ۱۵۰ ۔ ۵۱۔ ایضاً : ص ۱۴۸ ۔

۵۲۔ ایضاً : ص ۱۰۲ - ۱۰۳ ۔

۵۳۔ کلیات میر حسن : ص ۲۳۴ ، خطوطہ برٹش میوزیم لندن ۔

۵۴۔ دستور انصاحت : میر احمد علی بکنا ، مرتبہ امتیاز علی خاں عرش ،
ص ۵۱ ، ہندوستان بریس راسبور ۱۹۳۳ ع ۔

۵۵۔ مثنویات حسن : جلد اول ، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، مجلس ترقی ادب ،
لاہور ۱۹۶۶ ع ۔ اس مجموعے میں سحرالبیان کے علاوہ باقی دوسری گیارہ
مثنویاں شامل ہیں ۔

۵۶۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۵۴ ۔

۵۷۔ اردو کی تین مثنویاں : ڈاکٹر خان رشید ، ص ۲۸ ، اردو اکیڈمی سندھ
کراچی ۱۹۶۰ ع ۔

۵۸۔ اردو مثنوی شمالی ہند میں : ڈاکٹر گیان چند ، ص ۳۰۵ ، انجمن ترقی اردو
(ہند) علی گڑھ ۱۹۶۹ ع ۔

۵۹۔ مثنوی مہر و مادہ : جہاں دہلوی ، مرتبہ میر حسام الدین راشدی ،
ص ۱۰۴ ، اشعارات مرکز تحقیقات فارسی ، ایران و پاکستان ۱۹۷۳ ع ۔

۶۰۔ میر حسن اور ان کا زمانہ : ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۴۱ ۔

۶۱۔ ایضاً : ص ۴۲ ۔

۶۲۔ اردو کی تین مثنویاں : ص ۲۹ ۔

- ۶۳- ایضاً : ص ۲۰ -
 ۶۴- تذکرہ شعرائے اردو : ص ۱۱۸ - ۱۲۰ -
 ۶۵- دیوانے لطافت : الشاہ اللہ خان انشا : ص ۲۴۰ ، الناظر برہیں لکھنؤ ، ۱۹۱۶ع -
 ۶۶- مثنویات میر حسن : ص ۶۱ - ۶۲ ، لولکشور برہیں ، لکھنؤ ۱۹۳۴ع -
 ۶۷- ایضاً : ص ۱۲۶ - ۱۳۱ -
 ۶۸- شفیق اورنگ آبادی کی ایک ناہاب مثنوی : اسر صدیقی اسرہوی ، ص ۴ - ۶۳ ، ماہنامہ قوس زبان ، کراچی ، اگست ۱۹۶۸ع -
 ۶۹- مجموعہ لغز : لغت اللہ قاسم (جلد دوم) ص ۱۸۰ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ع -
 ۷۰- میر حسن اور ان کا زمانہ : ڈاکٹر وحید تریخی ، ص ۵۳۸ -
 ۷۱- لکھنؤ کے چند نامور شعرا : ڈاکٹر مید علیاں حسن ، ص ۱۹ اور ص ۳۲ - ۳۷ ، لکھنؤ ۱۹۷۳ع -
 ۷۲- میر حسن اور ان کا زمانہ : ص ۵۵۵ -
 ۷۳- اردو مثنویاں : ڈاکٹر گوپی چند لارنگ ، ص ۲۱۹ ، مکتبہ جامعہ ، دہلی ۱۹۶۲ع -
 ۷۴- میر حسن اور ان کا زمانہ : ص ۳۳۴ -
 ۷۵- آرام کے ذرائع : مرتبہ امتیاز علی تاج (جلد دوم) ، ص ۷ - ۸ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۹ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۸۱۹ "اصل این ابن میر غلام حسین ابن میر عزیز اللہ ابن میر نرات اللہ ابن میر اساسی موسوی از شاہجہان آباد است ۔"
- ص ۸۱۹ "این عاجز سخن را سررشتہ" شاعری اچھادی است کہ امروز ۔"
- ص ۸۲۰ "در عشرہ محرم رحلت اوست عمرش از شصت متجاوز خواہد بود ۔"
- ص ۸۲۰ "معرض چون از گردش روزگار بہ لکھنؤ رسیدم رباعی گنم بزبان فارسی کہ شیخ صاحب نذر اللہ مرقدہ از زبان حضرت قبلہ کہیں آیتہ اللہ عاطفہ شہدہ بحق ابن عاصی دعائے فرمود و شاہد ابن تنجدہ دعائے آن بزرگ عالی قدر باشد کہ توفیق سخن یافتم ۔"

- ص ۸۲۱ "چهارم میر محمد تقی ، بمشیره ژانده شیخ حراج الدین علی خان آرزو که سرانجام مغنر شعرا بود از سرصر زمانه خاموش گردیده لقو الله مراده ، که تخلص میر داوود ."
- ص ۸۲۱ "آرزو به همراه سالار جنگ برادر نجم الدوله در سال ۱۱۶۸ هـ لکنئو رسید و در این شهر از نواب شجاع الدوله حقوق دریافت کرد ."
- ص ۸۲۱ "تاریخ نیست و دوم ذی الحجه سنه مذکور در بلد لکنئو تعلقه نواب صفدر جنگ رسید و در حویلی راجه لول رائے قیام ورزید . چون خبر نیازی نواب صفدر جنگ بهادر در راه مشهور شده بود و از رسیدن لکنئو بعد از دو روز از جنگه فیض آباد که متصل اوده ست در لکنئو شائع شد که نواب صفدر جنگ بهادر از عالم فانی به عالم جاودانی رحلت نمود ."
- ص ۸۲۳ "وتمی که غزل خود را پیش اوشان می خوانم از راه شفقت که و یکه اگر غلطی احیاناً می افتد خبردار می کنند . حق تعالی بسیار سلامت دارد ."
- ص ۸۲۳ "طرز سخن ایشان گاهی از من سرانجام نه شد ."
- ص ۸۲۶ "غیر درین مدت قریب هفت پشت هزار بیت گفته باشد و یک ترکیب بند و یک رموز العارفین گفته است که مقبول دلها و مشهور شده است ."
- ص ۸۲۹ "احوال این یزدگوار در تذکره فارسی مسطور است ."
- ص ۸۲۹ "احوال او در تذکره خان آرزو مسطور است ."
- ص ۸۳۱ "غوش بهم عربانی لاسوزون ست چرا که میم ها را چنان چسبیده است که عین چون چشم غزال از میان دم گرفته است و این سحت عیب است ."
- ص ۸۳۱ "در قصیده و بجزو بدیضا دارد ."
- ص ۸۳۱ "از غزلیات که بسیار به انداز و طرز ازو می تراود بلکه گرم بازاری او همین است ."
- ص ۸۳۱-۳۲ "باوجود این زور و قوت شاعری نمک در کلام لیافته بنابرین اشعارش اشهار یافت ."
- ص ۸۴۲ "درج و میم معنی و ناموزون می گوید ."

- ص ۸۳۲ "نکوش مرمری است -"
- ص ۸۳۲ "اگرچه ریخته دو دکن است چون از ابا یک شاعر مربوط بر خواسته
لبنًا شروع بنام آنها نکرده -"
- ص ۸۳۲ "هرچند اکثر الفاظ غیر مانوس . . . مستعمل ایشان است لیکن
چون موافق زبان دکن راست درست است -"
- ص ۸۳۲ "چون بنیاد ریخته اول از زبان دکن است بنابراین صاحب سخنان
این فن و معنی سخنان مغز سخن طرز زبان بر دیار را معیوب نمی
داند و پیروی معانی می کنند -"
- ص ۸۳۲ "این نه دالست که در نظر صورت سخنان معنی متنی و فرزنه
پوشیده نه می ماند - مثل پندی مشهور است -"
- ص ۸۳۴ "وسوز العارلین گفته است که مقبول دلها گردیده ، مشهور شده
است -"
- ص ۸۵۸ "مشویر او (فخائل علی خان) بسیار مشهور است . . . پس
"درباره معانی درو سفته . . . قریب پانصد بیت گفته است -"
- ص ۸۵۸ "امیر حسن مرحوم ریخته گو قصه بے نظیر و بدر منیر را در پس
وزن موزون کرده است -"

دوسرے شعرا

دہلی کے جن شاعروں نے لکھنؤ کی نئی ابھرتی ہوئی تہذیب کی ترجمانی کے لیے ، اردو شاعری کو ایک نیا طرز دے کر لکھنؤ کے نئے شعرا کو راستہ دکھایا ان میں میر سوز کے علاوہ جعفر علی حسرت کا نام خاص اہمیت رکھتا ہے ۔ لکھنؤ میں ان کے شاگردوں کی کثرت کی وجہ بھی یہی تھی ۔ مبتلا نے لکھا ہے کہ ”اس شہر کے اکثر نئے لکھنے والے اس کے شاگرد ہیں ۔“ حسرت کے کئیات میں دہلوی روایت ، لکھنوی تہذیب کے نئے رجحانات کے سامنے سپر ذاتی ہوئی محسوس ہوتی ہے ۔ آج کلام حسرت میں کوئی خاص بات نظر نہیں آتی لیکن اگر آئندہ دور کی لکھنوی شاعری کو ذہن سے نکال کر کئیات حسرت کا مطالعہ کریں تو ہمیں اس میں ایک نیا پن دکھائی دیتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ حسرت کے ہاں میر ، سودا اور درد کی روایت کا رنگ بدل رہا ہے ۔ یہ رنگ پورے طور پر حسرت کے ہاں بدلتا نہیں ہے لیکن تبدیلی کا واضح احساس دلانا ہے ۔ حسرت اور سوز اپنے رنگ ۔ معن سے معاملہ بندی کی شاعری کو ابھارتے ہیں جسے حسرت کے شاگرد فندہ بخش چرائے آگے بڑھا کر اپنی انفرادیت کی سرِ ثبت کر دیتے ہیں ۔ چرائے کو لوگ ہلکے ہلکے ہیں اور حسرت و سوز کو بھول جاتے ہیں ۔ شاعری کے عام قاری کے لیے تو یہ بات اہم ہے کہ کون سا رنگ کس شاعر کے ہاں ابھرا اور اس کی ذات کے ساتھ مخصوص ہو کر رہ گیا لیکن ادب کے مؤرخ کے لیے یہ بات بھی اہم ہے کہ یہ رنگ کن کن رنگوں سے مل کر بنا ہے اور کس طرح لکھوٹا ہوا کس شاعر کے ہاں مکمل ہوا ہے ۔ سوز کا مطالعہ ہم پہلے صفحات میں کر چکے ہیں ۔ حسرت نے بھی یہی کام کیا اور اسی لیے انہیں ایک رجحان بنانے والے کی حیثیت سے تاریخ ادب میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ۔ ان کی شاعری کا ست لہلہ کے شعرا ہی چکے ہیں لیکن مجھے کو دودھ بلانے والی ماں یا دایہ کی اہمیت دودھ پینے والے کے لیے ہمیشہ رہتی ہے ۔

جعفر علی حسرت (م ۱۲۰۶ھ/۱۹۲۰ - ۱۲۹۹ھ) دلی میں پیدا ہوئے اور یوں
 نامی پڑھے۔ ان کے والد ابوالخیر عطار تھے۔^۲ احمد شاہ ابدالی نے، اپنی شکست
 کا بدلہ لینے کے لیے، ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ء میں دلی پر حملہ کر کے جب اسے تھوڑا
 گھیا تو وہاں کے باشندے ایک بار پھر اپنا گھر در چھوڑ کر ہجرت کرتے گئے۔
 ”کلیات حسرت“ میں ایک شخص ”در احوال شاہ جہاں آباد“ ملتا ہے جس میں
 ابدالی کے حملے اور دہلی کی تباہی کو موضوع سخن بنایا ہے۔ اس شخص سے معلوم
 ہوتا ہے کہ حسرت اس واقعہ کے عینی شاہد تھے۔ شخص میں ان کے دلی کی آواز
 اور روح کا گہر شامل ہے۔ اس زمانے میں وہ اپنے والد کے ہمراہ لکھنؤ پہنچے
 جہاں اکبری دروازے کے متصل ان کے والد نے عطار کی دوکان کھولی تھی۔^۳
 اس وقت اردہ دارالحکومت لکھنؤ تھا اور شجاع الدولہ کی وزارت قائم تھی۔
 جعفر علی حسرت کب پیدا ہوئے، اس کا تعین مشکل ہے۔ کسی نے قرآن سے
 ۱۱۵۰ھ/۳۸ - ۱۲۴۷ء ان کا سال ولادت مقرر کیا ہے۔^۴ کسی نے ۱۱۵۵ھ/
 ۳۴ - ۱۲۴۲ء کے لگ بھگ مقرر کیا ہے^۵ اور کسی نے ۱۱۶۷ھ/۳۵ - ۱۲۴۳ء
 مقرر کیا ہے۔^۶ ۱۱۶۷ھ اس لیے زیادہ ترین قیاس ہے کہ احمد شاہ ابدالی کے
 حملے اور شخص ”در احوال شاہ جہاں آباد“ لکھنے وقت حسرت کی عمر تقریباً
 ۲۳ سال قیاس کی جا سکتی ہے۔

دہلی میں رواج زمانہ کے مطابق حسرت نے علوم مروجہ حاصل کئے،
 علم عروض و قوافی مرزا فاخر سبکین (م ۱۲۲۱ھ/۱۸۰۶ء) سے
 پڑھے۔^۷ شاہ جمال نے لکھا ہے کہ وہ ”تمام علوم میں صاحب فضل و کمال ہے
 خاص طور پر حکمت اور فنر شاعری میں۔“^۸ ان کے کلیات کے مطالعے سے یہ
 بات پھر سامنے آتی ہے کہ وہ نہ صرف فارسی بلکہ عربی پر بھی قدرت رکھتے تھے۔
 دیوان اول کی پہلی غزل کے چار مصرعے ہی عربی میں ہیں۔ یہیں سے رشتہ گوئی
 کی طرف طبیعت مائل تھی۔^۹ دہلی میں رائے سرب سنگھ دیوالہ کے شاگرد
 ہوئے لیکن جب لکھنؤ میں ان کی شاعری کا ڈنکا بجا تو ان کی شاکردی سے متصرف
 ہو گئے۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ ”مدت تک رائے سرب سنگھ سے اصلاح لی ہے
 مگر اب متصرف ہے۔“^{۱۰} تذکرہ ”ذکات الشعراء“، ”رشتہ گویان“ اور ”غزنیہ لکھتہ“
 میں، میر حسن کی طرح، جعفر علی حسرت کا بھی گوئی ذکر نہیں ملتا جس سے
 واضح ہوتا ہے کہ ان کی شاعری کی شہرت لکھنؤ جا کر ہوئی۔ ۱۱۷۹ھ
 (۱۷۶۰-۱۷۶۱ء) میں شجاع الدولہ اپنا دارالحکومت لکھنؤ سے فیض آباد لے گئے۔

اس وقت تک حسرت شاعر کی حیثیت سے مشہور ہو چکے تھے اور عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ کچھ عرصے بعد حسرت بھی لکھنؤ سے فیض آباد آ گئے اور اکیاون اشعار کا ایک قصیدہ، جو ان کے کلیات میں موجود ہے، شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کیا جس میں فیض آباد آنے کی خواہش کا اظہار بھی کیا ہے :

دل میں حسرت مرے ایک عمر سے تھی سو بارے
شکر اللہ کہ اب مجھ کو یہاں لایا فلک

اس وقت تک سودا فرخ آباد سے فیض آباد نہیں پہنچے تھے۔ شجاع الدولہ سے حسرت کے متوسل ہونے کا کوئی ثبوت نہیں ملتا۔ اس زمانے میں حسن علی خان یاس، جو نواب عالیہ کے متوسلانِ قریبہ میں سے تھے، حسرت سے مشورۂ سخن کرتے تھے۔^{۱۲} شجاع الدولہ کی وفات کے بعد جب آصف الدولہ نے لکھنؤ کو اپنا مستقر بنا لیا تو حسرت بھی لکھنؤ آ گئے اور آصف الدولہ کی مدح میں ایک قصیدہ لکھا۔ یہاں بھی وہ آصف الدولہ کے دربار سے وابستہ نہیں ہوئے بلکہ نواب محبت خاں محبت ہی سے ہمیشہ استادِ منسلک رہے۔ آصف الدولہ کے ہاں ہے، ہانندی کے ساتھ، وظیفہ نہ ملے ہر جب محبت خاں محبت دادرسی کے لیے کھٹکے گئے تو حسرت نے ایک قصیدہ لکھا جس میں محبت خاں سے اپنی عقیدت و محبت اور دوری و مہجوری کو موضوعِ سخن بنایا۔ یہ قصیدہ بھی کلیاتِ حسرت میں موجود ہے۔ ۱۱۹۸ھ/۸۸ - ۱۷۸۳ع میں مرزا جہاندار شاہ لکھنؤ آئے اور ۱۲۰۰ھ/۱۷۸۶ع کے آخر میں بنارس چلے گئے تو کچھ مدت حسرت جہاندار شاہ کے بھی ملازم رہے۔^{۱۳} لیکن اسی اثنا میں حسرت کے والد کی وفات ہو گئی اور وہ مرزا جہاندار شاہ کی ملازمت چھوڑ کر والد کی دوکان پر آ بیٹھے جہاں کسی بزرگ کی صحبت کا یہ اثر ہوا کہ الہوں نے لباسِ دلہا ترک کر کے گوشہ نشینی اختیار کر لی۔^{۱۴} شاہ کمال نے لکھا ہے کہ مرشد نے ان کا نام مقصود علی رکھ دیا تھا اور درویشی اختیار کرنے کا واقعہ مرنے سے چار سال قبل پیش آیا۔^{۱۵} حسرت کی وفات ۱۲۰۶ھ (۱۷۹۲ - ۱۷۹۱ع) میں ہوئی۔ اس کے معنی یہ ہوتے کہ ۱۲۰۲ھ/۸۸ - ۱۷۸۷ع میں الہوں نے گوشہ نشینی اختیار کی۔ حسرت کی وفات پر ان کے شاگرد رشید قلندر بخش جرأت نے دو رباعیاں لکھیں جن سے سالِ وفات

۱۲۰۶ء برآمد ہوتا ہے۔ ف

۱۱۸۵ء (۷۲-۱۷۷۱ع) کے لگ بھگ جب سودا نرخ آباد سے فیض آباد آئے تو حسرت کی شاعری و استاد کی ہر طرف دھوم تھی۔ ان کے شاگرد لکھنؤ و فیض آباد میں پھیلے ہوئے تھے اور اتنی تعداد میں تھے کہ حسرت خود بھی ان کو نہیں پہچانتے تھے۔ ۱۶ء سودا کے آتے ہی جب حسرت کی شاعری اور مقبولیت کا سورج گہنائے لگا تو انہوں نے سودا کے کلام پر اعتراضات شروع کیے۔ پکٹانے لکھا ہے کہ ”مظننہ“ شاعری اور معلومات فن کی وجہ سے، جو اسے حاصل ہے، سلطان الشعرا سے بھی مقابلہ کرنا چاہتا ہے۔ ۱۷ء سعادت خان ناصر نے بھی اسے لکھا ہے کہ ”جب دور مرزا راجع السودا چہار دانگ ہند میں بلند اور گھر شکن بر خود ہند ہوا اس نے بازار کو اپنے ٹھکانا دیکھا اور مرزا راجع پر ہست حوصلگی سے معترض ہونے لگا۔ ۱۸ء اسی زمانے میں سودا نے شجاع الدولہ کی مدح میں ایک قصیدہ لکھا جس کے اس شعر پر:

لور غورشد ہو شب گھر سے فلک کے زائل

نور معنی سے مری بیت کے، ہے دور زوال

حسرت نے یہ اعتراض کیا کہ ”لور غورشد کا شب کو زائل نہیں ہوتا۔ ۱۹ء جب بات بہت بڑھی تو نواب تغزل حسین خان علامہ حکیم بنے اور حسرت و سودا نے اپنے اپنے دلائل ان کے سامنے پیش کیے۔ نواب نے دلائل سن کر فیصلہ سودا

ف۔ دونوں نظموں سے مختلف سنہ برآمد ہوتے ہیں۔ ایک قطعے کے اس مصرع ”میں گلت کہ خسرو زمین مرد“ کے آخری تین نظموں سے ۱۲۰۷ء قطعے ہیں۔ اگر ”خسرو زمین مرد“ بڑھا جائے تو ۱۲۰۷ء بنتے ہیں۔ (کلیات جرأت: مرتبہ اقتدا حسن، جلد دوم، ص ۲۲۴، فیلیز، اطالیہ ۱۹۷۱ع) لیکن اس قطعے کے پیشہ نظر جس سے ۱۲۰۶ء برآمد ہوتے ہیں (دیکھیے کلیات جرأت: مرتبہ اقتدا حسن، جلد دوم، ص ۲۱۱) یہ قطعہ ناقابل اعتبار ہو جاتا ہے۔ مشفق خواجہ نے بھی اسے لکھا ہے کہ ”۱۲۰۶ء کے حق میں اتنے قوی دلائل ہیں کہ اس قطعے کو نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔“ (اردو نامہ گزراہی، شمارہ ۵۰، ص ۱۳۸)۔ شاہ کمال نے مجمع الانتخاب (تین تذکرے: ص ۷۹) میں لکھا ہے کہ ”مرشد دوازده سال می شود کہ از قضائے الہی الظالم فرمود، چنانچہ رباعی میان جرأت صاحب بنام ابن بزرگوار ہوا زبان گفتہ بودند۔“ مجمع الانتخاب ۱۲۱۸ء میں مکمل ہوا اور اس سے بھی ۱۲۰۶ء میں حسرت کی وفات کی تصدیق ہوتی ہے۔ (ج ۱ ج ۲)

کے حق میں دیا اور کہا کہ ”نور خورشید کا زائل ہونا تاریکی شب سے ظاہر اور ثابت اور فروغِ گوگب اس پر حجت ہے۔“ ۲۰ اس سے تعلقات میں اور گرہ بڑ گئی اور حسرت نے جب ”قصیدہ در مدح امام علی موسی رضا“ لکھا تو اس میں بھی سودا پر اعتراض کرتے ہوئے اسی بات کو دہرایا۔ اس قصیدے میں سودا کے علاوہ ابواب تفضل حسین خاں کے لیے کی طرف بھی واضح اشارے موجود ہیں۔ ۲۱ سودا نے حضرت علی موسی رضا کی مدح میں قصیدہ لکھتے ہوئے حسرت اور ان کے استاد مرزا قاسم مکیں پر بغیر نام لیے اعتراضات کیے۔ ۲۲ سودا سوز کے نام سے ایک ہجو بہ رباعی کہہ چکے تھے، جس کا ذکر ہم سوز کے ذیل میں کر آئے ہیں۔ اسی زمانے میں سودا نے حسرت کی اس غزل پر

جون برق گم چمکے تری شمشیر ہوا پر

سب مرغ ہوا جیسے ہوئے سیر ہوا پر ۲۳

ایک غزل کہی جس میں عطاری کی رعایت سے دواؤں کے نام اور مضمون بالحدے کیے تھے اور مطلع میں برابر رامت حسرت پر یوں چوٹ کی تھی :

حسرت ہے لٹورا سا مرے سامنے سودا

سہرغ کو جب سب نے کیا زہر ہوا پر

حسرت نے ابھی طب کی رعایت سے دو ہجو بہ رباعیاں ۲۴ کہیں اور ان میں سودا پر چوٹی کی :

ہاجی مہارے یہ چڑھ کے اب کہتا ہے

غلت سے سنو رہا مرا بسا ہے

شاعر کہتے ہیں غایبہ پر ہے مہارے

جس قصہ کہلا اہڑوے تجھے سودا ہے

اس ہنگامے میں ہاجی جو کہی آ نکلیے

جتنے شاعر ہیں آواز سے لٹوٹا نکلیے

سودا ہی ہے ہجو کا دوز ایسا چلاب

جو کالہ کی راہ اوس کا سودا نکلیے

لیکن سودا قصیدے اور ہجو کے بادشاہ تھے۔ ان کے سامنے حسرت نہ لہر سکے اور دیکھنے ہی دیکھنے سودا اودہ کی ادب لغت پر چھا گئے۔

حسرت کی دو تصانیف ہیں۔ ایک ”کلیاتِ حسرت“ اور دوسری منظوی ”ملوطی نامہ“۔ ”کلیاتِ حسرت“ گم و پھینچ چلا، امتثالِ سخن پر مشتمل ہے۔ اس

میں دو دیوان غزلیات کے ہیں۔ پہلا دیوان ۵۱۱۹۲/۱۷۷۸ء میں مکمل و مرتب ہوا۔ حسرت نے خود اس کی تاریخ لکھی جس کے آخری مصرع ”کل طے وہ ہوا تمام باب صنعت“ سے ۵۱۱۹۲ برآمد ہوتے ہیں۔ دوسرے دیوان میں ۵۱۱۹۲/۱۷۷۸ء سے وفات تک کا کلام شامل ہے لیکن اس پر کوئی قطعہ تاریخ درج نہیں ہے۔ کلیات میں ایک دیوان رباعیات بھی شامل ہے جسے مختلف فصلوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ہر فصل پر عنوان دیا گیا ہے اور ہر فصل میں مختلف عنوانات کے تحت رباعیات کئی کئی ہیں۔ اس میں ایک فصل ”در شہر آشوب“ ہے جس میں فارسی روایت کے مطابق مختلف پشہ ور طبقوں کے لڑکوں کو موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ ایک فصل میں مختلف صنائع کو مختلف رباعیات میں استعمال کیا گیا ہے۔ مشکل ہی سے کوئی صنعت ایسی ہوگی جو استعمال میں نہ آئی ہو۔ اس شعر کے قطعہ نظر سے یہ فصل اہم ہے۔ ان کے علاوہ ۸ قصیدے ہیں جن میں باغ وحدت نعت و منقبت میں ہیں اور تین شجاع الدولہ، آصف الدولہ اور نواب محبت خان محبت کی مدح میں لکھے گئے ہیں۔ ۱۱ غنسی، ایک واسوز اور ایک غنسی ”در احوال شاہ جہاں آباد“ ہے۔ غنسی میں حسرت نے احمد شاہ ابدالی کے حملے کے بعد دہلی اور اہل دہلی کی حالت کو بیان کیا ہے۔ لکھا ہے کہ افغانوں کے ظلم سے دل ایسی برباد ہوگئی ہے جسے بادِ غزلبے چمن کی حالت ہو جاتی ہے۔ باغ ویران اور نہری خشک ہیں۔ چاروں طرف ٹوٹے سون اور محراب بڑے ہیں۔ بربادی کی وجہ سے جنگبوں کو پہچاننا مشکل ہو گیا ہے۔ شہر اب اہل کمال اور اہل ہنر سے خالی ہو گیا ہے۔ وزیر الممالک عباد الملک نے دیوان خاص کی چھت کی چاندی اٹروا کر لکھال بیچ دی ہے۔ خواجہ سرا فاتحے گزر رہے ہیں۔ شاعر، ہر، سوداگر، سپاہی سب تباہ حال ہیں۔ چور اچکھوں کی ہن آئی ہے۔ سارا معاشرہ اخلاق گراوٹ کا شکار ہے۔ حسرت نے لکھا ہے کہ یہ تباہی معاشرے کی بد اعمالیوں کی وجہ سے آئی ہے ع ”ہارے آگے یہ آئے ہارے ہی اعمال“۔ حامی، لاجی، سودا، میر اور لائیم کے شہر آشوبوں کی طرح حسرت کا یہ شہر آشوب بھی قاریوں کی اہمیت کا حامل ہے۔ حسرت کے قصیدوں میں وہ علویت و شکوہ نہیں ہے جو سودا کے قصیدوں کی جان ہے۔ ان کے کلیات کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ ان کی شاعری قبی اعتبار سے قابل ذکر ہونے کے باوجود بے رس ہے۔ ان ساری اصنافِ سخن میں جن اصناف پر نظر نہہرتی ہے وہ غزل اور مثنوی ہیں۔

حسرت کی دوسری قابل ذکر تصنیف مثنوی ”طوطی نامہ“ ہے۔ بعض

ایہ علم کا خیال ہے کہ یہ مثنوی جعفر علی حسرت کی نہیں بلکہ میر ہدایت (ہیت قلی خان) حسرت عظیم آبادی کی ہے ، لیکن یہ خیال اس لیے درست نہیں ہے کہ یہ مثنوی حسرت عظیم آبادی کے دیوان میں شامل نہیں ہے ۔ امیرنگر نے اپنی وضاحتی فہرست ۲۵ میں جعفر علی حسرت ہی کی تصنیف بتایا ہے ۔ گورمان دلاسی نے ”تاریخ ادب ہندوستانی“ ۲۶ کے دوسرے ایڈیشن میں اپنی پھیلی غلطی (کہ میر ہدایت حسرت کی تصنیف ہے) کو خود درست کر کے اسے جعفر علی حسرت کی ہی تصنیف بتایا ہے ۔ اگر یہ مثنوی کلیات جعفر علی حسرت کے اکثر خطوط میں شامل نہیں ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ مثنوی ”محرر البیان“ کی مقبولیت کے فوراً بعد لکھی گئی ہے ۔ بحر البیان ۱۱۹۹/ ۸۵ - ۸۶ء میں مکمل ہوئی ۔ محرم ۱۲۰۱/ ۸۶ء میں میر حسرت نے وفات پائی ۔ ۱۲۰۰/ ۸۶ - ۱۲۰۱ء میں حسرت مرزا جہالدار شاہ کے ملازم تھے ۔ اسی خیال جہالدار شاہ لکھنؤ سے بنارس چلے گئے ۔ ان کے بنارس جانے سے پہلے جب حسرت کے والد کا انتقال ہوا تو انہوں نے جہالدار شاہ کی ملازمت چھوڑ دی اور اپنے والد کی دوکان پر آ بیٹھے ۔ مرہٹے سے چار سال پہلے یعنی ۱۲۰۲/ ۸۸ - ۸۹ء میں انہوں نے ترکہ دلیا کر کے درویشی اختیار کر لی ۔ گویا یہ مثنوی ۱۲۰۰ء اور ۱۲۰۲/ ۸۷ - ۸۸ء کے درمیان لکھی گئی ۔ اسی سال وہ گوشہ نشین ہو گئے اور یہ مثنوی ان کے کلیات میں شامل نہ ہو سکی ۔ اس وقت حسرت اپنی شہرت و استاد کی اس منزل پر تھے کہ حسرت سے نہیں صرف جعفر علی حسرت ہی کی طرف جا سکتا تھا ۔ فوراً واپس کالج کے نسخے منگوئے ۹ ربیع الثانی ۱۲۱۶ء میں بھی صرف حسرت نقلیں ملتا ہے ۔ البتہ ترقی اردو پاکستان کے خطوط میں بھی ”میاں حسرت صاحب مغفور“ کے الفاظ ترتیب میں ملتے ہیں ۲۸۔ اس سلسلے میں مشفق خواجہ کی دلیل یہ ہے کہ حسرت کے نام کے ساتھ ”میاں“ کا لفظ ، جو البتہ کے نسخے میں ہے ، جعفر علی حسرت کے نام کے ساتھ تو ملتا ہے لیکن میر ہدایت حسرت کے نام کے ساتھ نہیں ملتا ۲۹۔ ان وجوہات کی بنا پر ”طوطی نامہ“ ہلا شہ جعفر علی حسرت ہی کی تصنیف ہے ۔

طوطی نامہ تقریباً دعائی ہزار اشعار پر مشتمل ایک طویل مثنوی ہے جس میں راجہ اند کے بیٹے طوطی اور بھیلوں کے راجہ دھنی کی بیٹی شکر ہارا کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے ۔ طوطی شکر ہارا کی تصویر دیکھ کر اس پر عاشق ہو جاتا ہے ۔ طوطی کی حالت زار دیکھ کر استاد رام چند ، راجہ اند سے

سفااض کرتا ہے کہ شادی کا پیغام بھیجا جائے۔ برہمن انوپ، جو شکرپارا کی تصویر بنا کر لایا تھا، پیغام لے کر چلا ہے لیکن راجہ دھنی ناراض ہو کر جواب میں تیر گان بھجوا دیتا ہے۔ انوپ وہاں سے روانہ ہوتا ہے تو وزیر کی بیٹی امرت اسے اپنے گھر لے جاتی ہے اور شکرپارا کو بھی وہیں بلوا لیتی ہے۔ شکرپارا بھی، طوطی کی باتیں معلوم کر کے، اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ ادھر انوپ اور امرت بھی ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ واپس آ کر انوپ، راجہ اتند کو سب کچھ بتاتا ہے۔ راجہ اتند فوج لے کر راجہ دھنی پر حملہ کرتا ہے اور شکست دے کر پھر شادی کا پیغام دیتا ہے۔ راجہ دھنی اس شرط پر راضی ہوتا ہے کہ وہ طوطی کو گھر داماد رکھنے کا۔ راجہ اتند اس بات کو مان لیتا ہے اور دونوں کی شادی ہو جاتی ہے۔ چند روز بعد گانا بھیل، راجہ دھنی کے گھنٹے سے، طوطی کو ہلاک کر دیتا ہے۔ غمزدہ شکرپارا یہ سوچ کر کہ شاید طوطی کاہا ہلک کر کے کسی اور جسم میں چلا گیا ہو، اس کی لاش کو ایک صندوق میں چھپا دیتی ہے۔ ایک دن باغ میں ایک طوطا درخت پر آ کر بیٹھتا ہے اور اسے اپنی مینا کی گھمائی سناتا ہے جو دراصل شکرپارا کی آپ بیٹی تھی۔ شکرپارا طوطے کو بتاتی ہے کہ اس کے شوہر کی لاش محفوظ ہے۔ دوسرے دن طوطا آیا تو شہزادی نے اسے وہ لاش دکھائی۔ طوطے کی روح کاہا ہلک کے ٹریس فوراً شہزادے کے جسم میں داخل ہو گئی۔ طوطی زندہ ہو گیا اور وہ دونوں وہاں سے بھاگ نکلے۔ راستے میں جب وہ تھک کر بے خبر سو رہے تھے، ایک شہزادہ شکرپارا کو چپکے سے اٹھا کر طلسمات کی سرزمین میں لے گیا۔ طوطی کی آنکھ کھلی تو وہ گھوڑوں کے سمنوں کے نشاںوں پر چلتا چلتا ایک دریا پر پہنچا۔ دریا چڑھا ہوا تھا اور اسے ہار کرنا مشکل تھا۔ وہ وہیں جوگی بن کر بیٹھ گیا۔ ایک دن ایک ہرن اور ہرنی وہاں آئے۔ کچھ دیر بعد ہرن جوگی بن گیا اور ہرنی بری بن گئی۔ انھوں نے طوطی کو سمجھایا کہ عقلمند لوگ عورت کے بچھے نہیں بھاگتے لیکن طوطی نے سمجھا کہ ہانچوں اُنکیاں ایک سی نہیں ہوتیں۔ انھوں نے ہمز روپ بدلا اور اب طوطی کیا دیکھتا ہے کہ سامنے استاد رام چند اور امرت کھڑے ہیں۔ انھوں نے بتایا کہ ہمیں طوطے نے خبر دی تھی کہ دریا ہار کالورو دیس میں شکرپارا ہرمز کی قید میں ہے۔ ہم انکولھی کے زور سے واپس آئے ہیں۔ وہاں تو برلہ بھی پر نہیں مار سکتا اور ہرمز کی جین لال نے شکرپارا کو جین بنا لیا ہے۔ یہ کہہ کر رام چند نے اپنی انکولھی طوطی کو دی اور کہا کہ اس پر کوئی سحر اثر نہیں کرے گا۔ تو جا اس طلسم

کی فتح تیرے منظر میں ہے ۔ سب گنج و مال تجھ کو ملے گا اور ہرمز کی بہن لال میں لوں گا ۔ شہزادہ روانہ ہوا اور انکونھی کے خویسے سہات سر کرتا محل کے اندر پہنچ گیا ۔ لال نے اسے غسل دیا اور اپنی اداؤں سے اسے لبھا لیا ۔ اتنے میں امرت وہاں پہنچ گئی اور کہا ”تم لال کے چاؤ میں آ گئے ۔ جلدی سے انکونھی پر نگاہ کرو ورنہ قباہ ہو جاؤ گے ۔ شہزادے نے انکونھی کو دیکھا اور ہدایت کے مطابق سرخ رنگ کے پٹ کو جڑ سے اکھاڑ دیا ۔ جسے ہی پٹ اکھاڑا ایک دیو برآمد ہوا اور منہ بھاڑ کر طوطی کی طرف بڑھا ۔ طوطی نے انکونھی اس کے منہ میں ڈال کر اسے چلا کر ہسم کر دیا ۔ یہ دراصل ہرمز تھا ۔ ہرمز کے مرنے ہی لال پری اکیلی رہ گئی ۔ لال پری نے اپنے بھائی ہرمز کی موب کا بدلہ لینے کے لیے سحر کی آگ روشن کی اور طوطی کو مار کر ایک ارنھی پر لٹا دیا ۔ شکرہارا نے پوچھا کہ یہ کسی کی لاش ہے تو اس نے کہا یہ طوطی کی لاش ہے جسے کسی نے مار دیا ہے ۔ یہ سن کر وہ سنی کے لیے تیار ہونے لگی کہ اتنے میں ایک جوگی آیا اور ”باطل السحر“ پڑھ کر اسے زندہ کر دیا ۔ لال منانے میں آ گئی اور کچھ دیر بعد جوگی سے کہا یہ ہنر مجھے بھی سکھا دو ۔ جوگی نے (جو دراصل رام چند تھا) جواب دیا ہاں ، جب تم میرے گہر آؤ گی ۔ اس کے بعد جو کچھ انکونھی پر لکھا آتا رہا یہ لوگ وہی کرتے رہے ۔ طلسم فتح ہو گیا اور سارا گنج و اسباب ان کے ہاتھ آ گیا ۔ ات اور مورتیاں انسان بن گئیں اور رام چند کے برائی بن کر لال کو لپٹنے چلے ۔ اس کے بعد شکرہارا طوطی کو لے کر راجہ اللہ کے شہر پہنچی اور ہر طرف خوشی کے شادمانے بچنے لگے ۔ اس کہانی میں کئی ذیلی قصے ہیں ۔ کئی سہات ہیں اور نئی نئی ایجاد کیوں سے کہانی میں دلچسپی کو برقرار رکھا گیا ہے ۔

طوطی نامہ کو پڑھتے ہوئے ہر بار یہ محسوس ہوتا ہے کہ مثنوی سحر الیہان کی منبویت کو دیکھ کر جعفر علی حسرت کو اس مثنوی کے لکھنے کا خیال پیدا ہوا ۔ اس مثنوی کے عام مزاج اور موضوعات پر سحر الیہان کا اثر بہت واضح ہے ۔ مثلاً میر حسن نے اپنی مثنوی سحر الیہان کے ہر حصے میں ”ساقی“ سے خطاب کیا ہے ۔ حسرت نے بھی یہی کیا ہے ۔ میر حسن نے منظر کشی پر بہت زور دیا ہے اور باغ ، خانہ باغ ، رات ، سارا اور مغللوں کے خوبصورت مناظر اپنی مثنوی میں پیش کیے ہیں ۔ یہی کام جعفر علی حسرت نے اپنی مثنوی میں کیا ہے ۔ میر حسن نے اپنی مثنوی میں پجر و غم ، وصل و خوشی اور دوسرے انسانی جذبات کی تصویریں اتاری ہیں ۔ یہی کام جعفر علی حسرت نے کیا ہے ۔ سحر الیہان

میں وہ رخ پری شہزادہ کے نظیر کو پرستان لے جاتی ہے جہاں کی ہر چیز طلسم کے زیر اثر ہے۔ ”طوطی نامہ“ میں ہرگز بھی شکر ہارا کو نصر طلسم میں لے جاتا ہے جہاں کی ہر چیز طلسم کے زیر اثر ہے۔ ”سحرالبیان“ میں ہار منیر اتھاتی غم کی حالت میں عیش باقی کو گانے کے لیے بلاتی ہے۔ ”طوطی نامہ“ میں شکر ہارا اپنا غم بھلائے کے لیے ہلاسی نامی گانے والی کو بلاتی ہے۔ ”سحرالبیان“ میں وزیر زادی فہم النساء جوگی کا روپ دھارتی ہے۔ ”طوطی نامہ“ میں انوب جوگی بن کر سامنے آتا ہے اور وزیر زادی اسرت اس کے ساتھ ہے۔ ”سحرالبیان“ میں بے نظیر کو غسل دیا جاتا ہے اور میر حسن اس کا دلکش منظر کھینچتے ہیں۔ ”طوطی نامہ“ میں لال پری شہزادہ طوطی کو غسل دیتی ہے اور حسرت اس کی تصویر اٹارتے ہیں۔ اسی طرح برات اور شادی کے نقشے دونوں کے ہاں ملتے ہیں اور ان میں بڑی مماثلت ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ طوطی نامہ لکھتے وقت سحرالبیان حسرت کے ذہن پر چھائی ہوئی ہے اور وہ اس سے بہتر مشوئی لکھنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ان اثرات کو ہم چند مثالوں سے واضح کرتے ہیں :

طوطی نامہ

سحرالبیان

ہوں چمکتا تھا غسل سے وہ بدن
جس طرح آئینے میں مہ کی کرن
بولندیں ہاتی کی بالوں میں کہے تو
چمکے بدلی سب جس طرح جنگو
ہزاروں اور ساعد اور اس کا ہاتھ
گو معذور تو کھینچ لایا ساتھ
وہ گھر بات بات میں بل کھائے
شکل وہم و خیال کی دکھلائے
ہیٹھی زانو بہ غم سے سر کو جھکا
کسی نے کچھ جو پوچھا تو نہ کہا
آسمو آئے نو یں کئی چمکے
ہند آئی تو ہڑ دیں چمکے

نہانے میں ہوں تھی بدن کی دمک
برسنے سب بیل کی جیسے چمک
مہی سے تھا بالوں کا عالم عجب
نہ دیکھی کوئی خوب تر اس سے شب
وہ ساعد وہ ہزاروں ہرے گول گول
برابر سو الہاس کے جس کا مول
کمر کو کہوں کیونکہ میں اس کے بیچ
نہ آوے نظر تو ہے قسمت کا بیچ
دوایں میں ہر طرف بھرنے لگی
درختوں میں جا جا کے گرنے لگی
غضا زلدکفی سے ہونے لگی
پہانے سے جا جا کے مرنے لگی

کی فتح قبر سے منقر میں ہے ۔ سب گنج و مال مجھ کو ملے گا اور ہرمز کی چن لال میں لوں گا ۔ شہزادہ روانہ ہوا اور انگوٹھی کے ذریعے مہات سر کرنا محل کے اندر پہنچ گیا ۔ لال نے اسے غسل دیا اور اپنی اداؤں سے اسے لبھا لیا ۔ اتنے میں امرت وہاں پہنچ گئی اور کہا ”تم لال کے چاڑ میں آ گئے ۔ جلدی سے انگوٹھی پر نگاہ کرو ورنہ تباہ ہو جاؤ گے ۔ شہزادے نے انگوٹھی کو دیکھا اور ہدایت کے مطابق سرخ رنگ کے پیل کو جڑ سے اکھاڑ دیا ۔ جیسے ہی پیل اکھڑا ایک دیو برآمد ہوا اور منہ بھاڑ کر طوطی کی طرف بڑھا ۔ طوطی نے انگوٹھی اس کے منہ میں ڈال کر اسے چلا کر ہسم کر دیا ۔ یہ دواصل ہرمز تھا ۔ ہرمز کے سر سے ہی لال پری اکیلے رہ گئی ۔ لال پری نے اپنے بھائی ہرمز کی موت کا بدلہ لینے کے لیے سحر کی آگ روشن کی اور طوطی کو مار کر ایک ارنٹھی پر لٹا دیا ۔ شکرہارا نے پوچھا کہ یہ کس کی لاش ہے تو اس نے کہا یہ طوطی کی لاش ہے جسے کس نے مار دیا ہے ۔ یہ سن کر وہ سنی کے لیے تیار ہونے لگی کہ اتنے میں ایک جوگی آیا اور ”باطل السحر“ پڑھ کر اسے زندہ کر دیا ۔ لال سناٹے میں آ گئی اور کچھ دیر بعد جوگی سے کہا یہ ہنر مجھے بھی سکھا دو ۔ جوگی نے (جو دواصل رام چند تھا) جواب دیا ہاں ، جب تم میرے گھر آؤ گی ۔ اس کے بعد جو کچھ انگوٹھی پر لکھا آنا رہا یہ لوگ وہی کرتے رہے ۔ طلسم فتح ہو گیا اور سارا گنج و اسباب ان کے ہاتھ آ گیا ۔ بت اور سورتیاں انسان بن گئیں اور رام چند کے براتی بن کر لال کو لیاٹے چلے ۔ اس کے بعد شکرہارا طوطی کو لے کر راجہ اند کے شہر پہنچی اور ہر طرف خوشی کے شادمانے بجنے لگے ۔ اس کہانی میں کئی ذیلی قصے ہیں ۔ کئی مہات ہیں اور نئی نئی ایجاد کیوں سے کہانی میں دلچسپی کو برقرار رکھا گیا ہے ۔

طوطی نامہ کو پڑھتے ہوئے بار بار یہ محسوس ہوتا ہے کہ مثنوی سحر البیان کی مقبولیت کو دیکھ کر جعفر علی حسرت کو اس مثنوی کے لکھنے کا خیال پیدا ہوا ۔ اس مثنوی کے عام مزاج اور موضوعات پر سحر البیان کا اثر بہت واضح ہے ۔ مثلاً میر حسن نے اپنی مثنوی سحر البیان کے ہر حصے میں ”ساقی“ سے خطاب کیا ہے ۔ حسرت نے بھی یہی کیا ہے ۔ میر حسن نے منظر کشی پر بہت زور دیا ہے اور باغ ، خانہ باغ ، برات ، سراپا اور محفلوں کے خوبصورت مناظر اپنی مثنوی میں پیش کئے ہیں ۔ یہی کام جعفر علی حسرت نے اپنی مثنوی میں کیا ہے ۔ میر حسن نے اپنی مثنوی میں ہجر و غم ، وصل و خوشی اور دوسرے انسانی جذبات کی تصویریں اتاری ہیں ۔ یہی کام جعفر علی حسرت نے کیا ہے ۔ سحر البیان

میں یہ رخ پری شہزادہ کے نظیر کو پرستان لے جاتی ہے جہاں کی ہر چیز طلسم کے زیر اثر ہے۔ ”طوطی نامہ“ میں ہرمز بھی شکر ہارا کو نصر طلسم میں لے جاتا ہے جہاں کی ہر چیز طلسم کے زیر اثر ہے۔ ”سحر الیاب“ میں ہار منیر الہاں ہم کی حالت میں عیش ہائی کو گلے کے لیے ہلاتی ہے۔ ”طوطی نامہ“ میں شکر ہارا اپنا غم بھلانے کے لیے ہلاس لاسی گلے والی گو ہلاتی ہے۔ سحر الیاب میں وزیر زادی ہم النسا جوگی کا روپ دھارتی ہے۔ ”طوطی نامہ“ میں انوب جوگی بن کر سامنے آتا ہے اور وزیر زادی اسرت اس کے ساتھ ہے۔ ”سحر الیاب“ میں بے نظیر کو غسل دیا جاتا ہے اور میر حسن اس کا دلکش منظر کھینچتے ہیں۔ ”طوطی نامہ“ میں لال پری شہزادہ طوطی کو غسل دیتی ہے اور حسرت اس کی تصویر اٹارتے ہیں۔ اسی طرح برات اور شادی کے لٹھے دونوں کے ہاں ملتے ہیں اور ان میں بڑی مماثلت ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ طوطی نامہ لکھنے وقت سحر الیاب حسرت کے ذہن پر چھائی ہوئی ہے اور وہ اس سے بہتر مشنوی لکھنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ان اثرات کو ہم چند مثالوں سے واضح کرتے ہیں :

سحر الیاب

طوطی نامہ

ہوں چمکتا تھا غسل سے وہ بدن
جس طرح آنیے میں نہ کی کرن
بولدیں ہائی کی بالوں میں کسی تو
چمکتے بدلی میں جس طرح جنگو
ہسارو اور ساعد اور اس کا ہاتھ
گو معذور تو گھینچ لایا ساتھ
وہ گھر بات بات میں بل کھائے
شکل وہم و خیال کی دکھلائے
بیشی زانو بہ ہم سے سر کو جھکا
کسی نے کچھ جو پوچھا تو نہ کہا
اسو آئے سو ہی گئی چپکے
ہند آں تو ہڑ وہی چپکے

نہانے میں یوں تھی بدن کی دمک
برمنے میں بیل کی جیسے چمک
میں سے تھا بالوں کا عالم عجیب
نہ دیکھی کوئی خوب تر اس سے شب
وہ ساعد وہ بازو پھرے گول گول
برابر ہو لباس کے جس کا مول
گھر گھر کہوں گیونکہ میں اس کے ہیچ
نہ آوے نظر تو ہے قسمت کا ہیچ
دوای می ہر طرف پھرنے لگی
درختوں میں جا جا کے گرنے لگی
خفا زلد گئی سے ہونے لگی
پہانے سے جا جا کے ہونے لگی

کہانا لانے تو اک نوالا لیا
ہائی لانے تو ایک گھولٹ لیا

ہایا گوشہ گھیب تو پھر اک ہار
دولہ فریاد گھر پتھر پتھر
کبھی مندر سیا وہ آٹھ بھرتی
کبھی نوازہ دیکھ آٹھ گرتی
کبھی ہکتی تھی جیسے دھوائے
آپ ہی آپ گھتی آٹھ سائے
بلبلوں سے کبھی تھا اس کا خطاب
نمریوں سے کبھی تھا غم کا جواب

عرق آیا تھا اس کے تئیں جو وہاں
تو ہوا تھا عرق نشاں لیاں
ایک لے آئی چنی کا جھانول
ریشی گھبسا ایک لائی وہاں
گدگدی جھانول کی ذرا جو لگی
تو شکر ہارا گھل گھلا کے ہنسی
جب زیادہ ہوئی خراش ویس
تب چڑھائی پھر اس نے جینر جیسی
کبھی جھانول سے پاؤں کھینچ لیا
کبھی سرکایا ہاتھ سے گھبسا

کچھ سلا منہ سے منہ بدن سے بدن
کچھ سلا لب سے لب دہن سے دہن
کچھ بڑے آگے چھائی یہ رکھ ہاتھ
کچھ ہوا اور شوق اس کے ساتھ

نہر غم کی شدت سے بھر کالپ کالپ
اکہلی لگی روئے منہ ڈھالپ ڈھالپ

لہ اکلا سا ہنسا لہ وہ یونسا
لہ کہانا لہ پنا لہ لب کھولنسا
جہاں بیٹھنا نہر لہ اٹھنا اسے
بیت میں دن رات گھنسا اسے
کہا گھر کسی نے کہ یہی چلو
تو اٹھنا اسے گھد کے ہاتھ جس چلو
کسی نے جو کچھ بات کی بات کی
یہ دن کی جو ہرچیں کہیں رات کی
کہا گھر کسی نے کہ کچھ کھانے
کہا خبر پتھر ہے منگوانے

ہوا جب کہ داخل وہ حام میں
عرق آ گیا اس کے اندام میں
زبرد کے لیے ہاتھ میں سنگ ہا
کیا خادموں نے جو آہنگ ہا
ہنسا کھل کھلا وہ گلہ لوجار
لیا کھینچ پاؤں کو بے اختیار
عجب عالم اس نازلیں پر ہوا
اثر گدگدی کا جیب پر ہوا
ہنسا اس ادا سے کہ سب ہنس پڑے
ہوئے جس سے قربان چھوٹے پڑے

لبوں سے ملے لب دہن سے دہن
دلہوں سے ملے دل بدن سے بدن
لگی جا کے چھائی جو چھائی کے ساتھ
چلے لازم غم سے کے آپس میں ہاتھ

غم کی حالت میں بدر منبر کو میر حسن کے شعر یاد آتے ہیں :

جو آجائے کچھ ذکر شعر و سخن تو بڑھنے بہ اشعار میر حسن

اور طوطی کو اس عالم میں حسرت کے شعر یاد آتے ہیں :
 ہیں گسولہ اب یہ لیری حالت کے
 کہ زباب پر ہیں شعر حسرت کے
 میر حسن "سحر الیان کے خاتمے میں لکھتے ہیں :

ز بے عمر کی اس گہائی میں صرف
 اب ایسے یہ لکھے ہیں موتی سے حرف
 جوانی میں جب ہو گیا ہوں میں یوں
 اب ایسے ہوئے ہیں سخن نے نظیر
 حسرت "طوطی نامہ" کے خاتمے میں لکھتے ہیں :

میں بھی گھنٹی ہے محنت اے حسرت
 کہے ہیں شعر گنتی گسر محنت
 داستان کے تپیں کہا موزوں
 خوب اس میں جگر کیا ہے خوب

چلے مصرع میں لفظ "بھی" قابل توجہ ہے۔ آخر حسرت اپنا گسی سے مقابلہ
 کر رہے ہیں ؟ ایسی اور بہت سی مثالیں "سحر الیان" اور "طوطی نامہ" سے دی
 جا سکتی ہیں۔ "طوطی نامہ" میں قصہ "سحر الیان" سے زیادہ پیچیدہ اور دلچسپ
 ہے۔ اس میں داستان مزاج موجود ہے اور گہائی میں سے گہائی نکلتی ہے۔ حسرت
 کے گرداروں میں عمل کا احساس ہوتا ہے جو "سحر الیان" کے گرداروں میں
 نہیں ہے۔ "طوطی نامہ" میں راجہ اند اور راجہ دھنی کے درمیان جنگ ہوتی ہے۔
 شکر ہارا کو آزاد کرانے کے لیے طوطی جد و جہد کرتا ہے۔ بے نظیر کی طرح
 بخود کو قسمت پر نہیں چھوڑ دیتا۔ بے نظیر نے عمل لیکن قسمت کا دھنی ہے۔
 طوطی اپنے عمل سے اپنی قسمت بناتا اور مصائب پر حاوی آتا ہے۔

"طوطی نامہ" میں رسم و رواج کی تصویریں، تہذیب و معاشرت کی
 تصویریں داستان کے ساتھ چلتی ہیں۔ گرداروں کا عمل قصے کو آگے بڑھاتا اور
 اسے ایک وحدت میں پروتا ہے۔ حسرت کو مکالموں اور اپنی بات کو بیان کرنے
 کا ایسا سلیقہ ضرور ہے لیکن ان کے ہاں بات بھیل کر آتی ہے۔ میر حسن کا کمال
 اختصار و توازن ہے۔ "طوطی نامہ" میں طوالت و بے ترتیبی ہے۔ میر حسن
 کی بھر زیادہ روان ہے اور اپنے طرز سے وہ اسے اور بھی روان بنا دیتے ہیں۔
 "طوطی نامہ" کی بھر اتنی روان نہیں ہے اور حسرت اسے میر حسن کی طرح روان
 بناتے ہیں، بھی زیادہ کاسیاب نہیں ہیں۔ میر حسن نے اپنی مثنوی لکھنے پر ایک

عمر صرمت کی - حسرت نے اس پر وہ محنت نہیں کی جو اس شوبلی نظم کے لیے ضروری تھی - "طوطی نامہ" میں لکھنوی شاعری کا رنگ کھٹکا اور ابھرا ہوا محسوس ہوتا ہے اور بار بار ذہن مثنوی "گلزارِ لسم" کی طرف چلتا ہے - "طوطی نامہ" میں زور قصے پر ہے - "سحر الیاب" میں قصہ اور معاشرت و تہذیبی منظر کشی کے درمیان ایک توازن موجود ہے - "سحر الیاب" کی مقبولیت کا ایک سبب یہ تھا کہ اس میں آسان زبان استعمال ہوئی تھی - حسرت نے شعوری طور پر یہ گمراہی سہل زبان استعمال کرنے کی کوشش کی ہے کہ اس زمانے میں سہل سے شعر ملتے ملتے ہیں اور اسی لیے انہوں نے بھی جیسا ہمیں ویسا ہمیں کے مطابق یہ مثنوی لکھی ہے - طوطی نامہ میں سحر الیاب سے زیادہ عام زبان استعمال ہوئی ہے - اس میں نارسیت بھی سحر الیاب کے مقابلے میں گہم ہے لیکن سحر الیاب میں فارسی الفاظ و تراکیب اس طور پر اظہار اور طرز کا حصہ بن کر آئے ہیں کہ ان کی موجودگی کا احساس تک نہیں ہوتا - سحر الیاب میں قافیے چست ، مصرعے برجستہ اور اظہار بیان میں رچاوت ہے - طوطی نامہ میں اکثر اشعار سست ہیں جن میں فنکارانہ محنت و کاوش کی کمی کا احساس ہوتا ہے اور ہر پانچ سات شعر کے بعد سست قافیوں اور کمزور مصرعوں سے واسطہ پڑتا ہے - اس میں اظہار کا وہ یکساں معیار نہیں ہے جو سحر الیاب میں شروع سے آخر تک قائم رہتا ہے - طوطی نامہ کے بہت سے حصے ایسے ہیں جنہیں سحر الیاب کے ساتھ رکھا جا سکتا ہے لیکن بحیثیت مجموعی جب اسے سحر الیاب کے ساتھ رکھتے ہیں تو یہ دوسرے دو حصے کی تصنیف نظر آتی ہے - اس میں ایک اچھی مثنوی اتنے کے امکانات موجود تھے لیکن جس محنت ، دقت اور فنی کاوش کی ضرورت تھی اسے حسرت بروئے کار نہ لاسکے - یہ محنت میر حسن نے کی ہے - محنت و فنکارانہ کاوش سے لب لباب آمد و برجستگی کہیں پیدا ہو جاتی ہے ، سحر الیاب اس کی مثال ہے - اسی فنی کاوش کی وجہ سے میر حسن نے اپنی آخری تصنیف سحر الیاب کو وہ شاعرانہ علویت عطا کی کہ وہ خود اردو شاعری کی تاریخ میں منفرد ہو گئے - حسرت نے یہ کام نہیں کیا اور مثنوی لکھنے کے فوراً بعد شعر و شاعری چھوڑ کر درویشی کی طرف چلے گئے لیکن اس کے باوجود "طوطی نامہ" مثنوی کی تاریخ میں اس لیے قابل ذکر ہے کہ اس نے داستان شاعرانہ زبان کو ایک رخ دے کر منظوم قصہ گوئی کی روایت کو آگے بڑھایا ہے -

حسرت کی غزل میں دو رجحانات ملتے ہیں - ایک وہ رجحانات جس میں

شد حاتم کا رنگِ سخن شامل ہے اور جس میں دل کی آواز ، بھولی بھری یادوں کی طرح ، رنگ بھر رہی ہے ۔ ایسے اشعار کی تعداد دیوانِ اول میں زیادہ ہے ۔ یہ اشعار ان کے عام رنگِ سخن سے مزاجاً مختلف ہیں ۔ ان میں جذبہ و احساس شامل ہے ۔ یہاں ایک لہجہ سا پتا ہوا محسوس ہوتا ہے ۔ حسرت لکھنؤ نہ آنے اور یہاں کی تہذیبِ فضا کے زیر اثر نہ بدلتے تو ممکن ہے کہ یہ لہجہ ایک صورت اختیار کر لیتا ، لیکن لکھنؤ کا معاشرہ چونکہ اپنے باطن میں جھانکتے اور اس کی آواز سننے کے لیے آمادہ نہیں تھا اس لیے حسرت کی شاعری کا یہ جوہر اس فضا میں ٹھہر کر رہ گیا اور اس راستے پر بڑ گیا جو اس معاشرے کے لیے قابلِ قبول تھا ۔ اس سے وہ دوسرا رجحان پیدا ہوا جس سے لکھنوی شاعری کے غد و خال ابھرے اور ایک لیا رنگِ سخن پیدا ہوا ، جس نے لکھنوی روایت کا راستہ متعین کر دیا ۔ یہ دونوں رجحانات مزاج ، رنگ ، ذخیرۃ الفاظ اور لہجے میں ایک دوسرے سے مختلف ہیں ۔ پہلے رجحان کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

گمناں وہ دل ، گمناں وہ ہم ، گمناں وہ آرزو حسرت

ملا چپ خاک میں سب کچھ تو کیا حاصل کہ دو آیا

سننے ہی نام اس کی جدائی کا سرگئے دن ہجر کا نہ دیکھنے پائے بھلا ہوا
کسی دشت کے بھی نصیب نہ ہو جیسے تجھ بے گئی پہاڑی رات

سلسلہ چھڑ بوت ، طول ہے سالہ زلف

رات آخر ہو یہ یہ بات نہ ہوگی آخر

عقبی کی بھی کچھ خبر نہیں ہے دیسا سے تو کم خبر گیسے ہم
کھوج ملتا ہے اگر لیجیے کوئی اس کا سراغ
عمرِ رقتہ کا کہیں نام و نشان ہو سو نہیں

اگر اے دل جی ہے بے نسراری نو کالجے کو رہے گی جان تن میں
کس کس طرح ہے ہم نے کیا اپنا جی تار
لیکن کہیں نہ دل سے ترے ہد گالباں

اس لیے میری چشم 'ہونم' ہیں ایک دل اور سینکڑوں غم ہیں

ہے عشق کا بارِ سبب مشکل گب ارض و ما سہارے ہیں

دشمن کو بھی غذا نہ دکھاوے شہرِ فراق

ہجران کی شب وہ شب ہے کہ جس کو صبر نہیں

کسی کا حال کوئی پوچھتا نہیں برگز و لا کا رسم الہا حسرت اس زمانے سے
جان میں دل میں وہ ہی ہے ہر آن کچھ کھولت کر اے جانا گیسے

زاہدو! یہ مقام حیرت ہے کس کو بسدہ کسے خدا کہیے
 جہت ہی دل کو سرے آج بے قراری ہے
 مجھے کا یا نہ مجھے کا یہ جس خدا جانے
 کہنے ہیں نسبت کی علامت ہے جدائی
 مچ لوں ہے جدائی کی علامت ہے نسبت
 بدن کے زخم ہوں کھلتے ہیں جب میں سانس لیتا ہوں
 چمن میں جس طرح بادِ مہا ہے پھول کھلتے ہیں
 سراغِ رفتگان ہرچہ گوں مجھ سے تو تلاؤں
 مثالِ نظیر ہا گرچہ جہاں ہوں وہاں ہوں میں

شعر میں احساس و جذبہ اور دل کی آواز شامل کرنے کا یہ رجحان، جو ان اشعار میں نمایاں ہے، لکھنؤ آنے کے بعد گم سے کم ہوتا گیا اور نئے تہذیبی جزیرے (لکھنؤ) کے معاشرے و تہذیبی اثرات حسرت کی شاعری میں نمایاں ہونے لگے جس میں نئی نسل کے شعرا کے لیے ایسی دل لرزہ کش تھی کہ انہوں نے اسی رنگِ سخن کو اپنایا اور اسی روایت پر چل کر اپنی تخلیقی خواہشات کو آمودہ کیا۔ اس نئی نسل میں نئے شعرا کے لیے اتنی کشش تھی کہ کثیر تعداد میں حسرت کے شاگرد لکھنؤ و فیض آباد میں پھیلے ہوئے تھے جنہیں پہچانتا بھی ان کے لیے دشوار تھا۔ میر، سودا، درد، حاتم، قائم وغیرہ کی نسل کو بڑھ کر جب ہم جعفر علی حسرت کی نسل پڑھتے ہیں تو ہمیں حسرت کے ہاں ایک واضح تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کا لہجہ بدل رہا ہے۔ عشق کے رنگ ٹھنک اور اس کے انداز بدل رہے ہیں۔ دل کی آواز دب رہی ہے۔ جانبِ عشق میں وہ خلوص نہیں ہے جو اپنی ساری خارجیت کے باوجود سودا کی نسل میں نظر آتا ہے۔ حسرت کے ہاں عشق تجربہ نہیں بلکہ محض ایک معاملہ ہے۔ سودا کے ہاں مضمون آفرینی ہے جس پر فارسی شاعری کی طویل روایت کا گہرا اثر ہے لیکن حسرت کے ہاں مضمون آفرینی کی نوعیت یہ ہے کہ چاہ گہرے معنی کا احساس تو ہوتا ہے لیکن جب غور کیا جائے تو کچھ پاتہ نہیں آتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے اس تہذیب نے، جس کی ترجیح حسرت کی نسل کو دی ہے، معنی گم کر دیے ہیں اور اب مضمون آفرینی کی یہ صورت ہو گئی ہے :

ہیں شعل میں غرق پکچھا مایہ تو دو چار ہانچ
 ایک کم دو لام کی زلفوں کو کانٹل دیکھ کر

میرے اسکندر کی خواہش ہے اڑا ہے باز فکر
 باز آوے ورنہ کب آوے گا ساحل دیکھ کر
 تھجے بھی درد گچھ آنا ہے میرے قتل کرنے سے
 لدا گزرتا ہوں اپنا خون میں تیرے بسنے پر
 بر اپنے مے لوا کو دیا کر کبھو وصال
 دینا زکات خوب ہے لینا خراج خوش
 برگز نہ جع ہووے کہیں عاشق و صبر
 دولوں ہوئے ہیں جع چاہ مل کے برخوار
 ز بسکہ مینہ مشک ہے تیرے مڑگاہ سے
 چراغ ہے دلیر داغ اسرمیں وہ قندیل
 دیو بند و اک پری کا اس کو سایہ ہوگیا
 بڑھ کے اب السون کیوں حسرت پہ کرتے دم نہیں
 ہم یہ ہے ہمار سب پست و بلند آئے آئے کچھے آئے ہمیں
 گور میں بھی میں گفن اپنا کروں گا چاک چاک
 مست ہوں بھاتا توں زہار پیراہن مجھے

حسرت کے ان دونوں قسم کے اشعار کا مقابلہ کچھے تو ان میں واضح طور پر دو
 مختلف و متضاد رجحانات ملتے ہیں۔ یہ اشعار نہ آبرو اور ناجی جیسے ہیں اور نہ
 حاتم، میر، سودا اور درد جیسے ہیں۔ ان میں وہ شاعرانہ قبیل بھی نہیں ہے
 جو ہمیں سودا کے ہاں ملتا ہے۔ یہاں زبان و بیان کے وہ قبور بھی نہیں ہیں جو
 معانیات عشق کے الظہار میں سوز کے ہاں ملتے ہیں اور جو خود حسرت کے ہاں
 ان کی مشنوی ”طوطی نامہ“ میں نظر آتے ہیں۔ یہاں ہمیں ظاہر داری، بناوٹ
 اور معنی ادا کرنے کے لیے ہال کی کھال لگانے کا احساس ہوتا ہے۔ یہ اس
 تہذیب کا اثر ہے جس کی قوت عمل منطوق ہو چکی ہے، جو علاج کے لیے دوا
 کے بجائے نمونہ گٹھوں پر ایمان رکھتی ہے، جو جادو کی انگوٹھیں کے ذریعے
 طلسم کے قلمی بیج گرنے کی خواہش مند ہے۔ یہ تہذیب بلیو کچھ کہے اپنے
 مقصد کے حصول کی خواہاں ہے۔ اسی لیے اس تہذیب کے تخلیق مزاج میں ہمیں
 گہرائی نہیں ملتی۔ یہ خوش نما کاغذی پھولوں کی تہذیب ہے جس میں رنگ تو
 ہے لیکن خوشبو نہیں ہے۔ یہ جتنے دریا کی نہیں بلکہ بند نالاب کی تہذیب ہے۔
 انھارویں صدی میں اودہ کی حیثیت ایک ایسے جزیرے کی تھی جسے چاروں
 طرف سے طوفانوں نے گھیر رکھا تھا لیکن اہل جزیرہ مست و سرشار دائر عیش

دے رہے تھے ۔ یہ تہذیب ہجر کی نہیں بلکہ وصل کی تہذیب تھی ۔ وصل بھی اُس محبوب کا نہیں جس کے ہجر میں میر جلے ہیں بلکہ اُس بازاری عورت کا جسے زور سے خریدا جا سکتا ہے ۔ اس لاؤ لوش اور ہاؤ ہو نے اس تہذیب کا رخ متعین کیا اور مخصوص لکھنوی فضا و ماحول کو پیدا کیا ۔ اس تہذیب کے سامنے چونکہ کوئی اعلیٰ مقصد نہیں ہے اس لیے یہ تہذیب معنویت سے عاری ہے ۔ جعفر علی حسرت نے اسی رنگ و مزاج کو اپنی غزل میں سمویا اور اس دور میں ان کی مقبولیت کا بھی راز تھا ۔ حسرت کے ہاں الفاظ خوبصورت ہیں ، ان میں بلند آہنگی ہے ، بظاہر گہرے معنی کا احساس ما ہوتا ہے لیکن تجزیہ کرنے سے بات ایسی نکلتی ہے جس میں زندگی کے تعلق سے کوئی معنویت نہیں ہے ۔ اس میں سطحیت ، بناوٹ اور ظاہر داری کا احساس ہوتا ہے ۔ یہی وہ لکھنوی رنگ سخن ہے جو حسرت کے ہاں نمایاں ہوتا ہے اور نئی نسل کے شعرا اس سے اپنی شاعری کے محلے دو محلے بناتے ہیں ۔ حسرت نے لکھنؤ کی قلمی غزل میں ، اس عام رنگ و مزاج کے علاوہ ، جس کا ذکر ہم نے کیا ہے ، ان خصوصیات کا اضافہ کیا :

(۱) حسرت کے ہاں غزل کے اشعار کی تعداد پانچ سات سے بڑھ کر آپس اور اکس تک پہنچ جاتی ہے ۔ دو غزلے اور سہ غزلے بھی عام ہیں ۔ گہوئیں ایک ہی زمین میں قائم بدل کر پانچ پانچ غزلیں کہتے ہیں اور بار بار اس استادانہ سخنوری کی طرف اہلِ محفل کو متوجہ کرتے ہیں :

سوا ان سات شعروں کے غزل کہہ اور اے حسرت

سخن کی تازگی میں کوئی نہیں ہے تجھ غزل خواں ما

کہہ پانچ غزل اس میں بدل قائم حسرت

گو تجھ ما کسی کو کوئی استاد لکھے تلخ

نئی نسل کے شعرا اس استادانہ مہارت کو اس سخن کی تازگی سمجھ کر قبول کر لیتے ہیں اور یہ لکھنؤ کی غزل کی ایک خصوصیت بن جاتی ہے ۔

(۲) حسرت کے ہاں متکلاخ زمینوں اور مشکل قائم و ردیف میں غزل گہنے کا عام رجحان ملتا ہے ۔ مشکل زمینوں میں غزلیں ہمیں حاتم ، میر ، سودا اور درد کے ہاں بھی ملتی ہیں لیکن شعر بڑھتے ہوئے ہاوی توجہ زمین کی طرف نہیں جاتی ۔ حسرت کی غزل بڑھتے ہوئے ہاوی توجہ شعر کی طرف گم اور زمین کی طرف زیادہ رہتی ہے اور ہم جس چیز پر داد دیتے ہیں وہ یہی استادانہ مہارت ہے ۔ آئندہ دور کی غزل اسی رجحان کو اپنا لیتی ہے ۔

(۳) حسرت اپنی بات کے اظہار میں انتہائی مبالغے سے کلم لیتے ہیں ۔ یہ

مبالغہ سودا کا سا شاعرانہ مبالغہ نہیں ہے جس سے بات کا اثر بڑھ جاتا ہے بلکہ اس کی نوعیت آہاں سے تارے لوڑ لانے کے دعوے کی سی ہے۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

ہوا ہے دم بھی لہنا ہار مجھ کو جہاں تک ہو گیا دل لاتوان اب
لنگھتا جھڑی دو دو ہفتہ کی حسرت
یہ دیکھا ہے آنکھوں نے برسات کا ڈھب

لاتوانی اور رونے کا ذکر میر و درد کے ہاں بھی ہے لیکن ان کے ہاں اظہار میں دو دو ہفتے کی جھڑی لگانے والا مبالغہ نہیں ہے۔ ان کے ہاں رونا ویسا ہی فطری ہے جس سے ایک عام انسان کو زندگی بسر کرنے ہوئے واسطہ پڑتا ہے۔ میر و درد کے رنگِ سخن کے شاعر بھی جب لاتوانی یا رونے کی بات کرتے ہیں تو یوں کرتے ہیں :

بزار گرچہ ہیں بیار تیری آنکھوں کے
(بیدار) پر ان میں گولی بھلا مجھ سا لاتوان دیکھا
بے طعنتی سے عرض تمنا لہ گر سکا
(عاشقِ قدرت) یہاں تک تو ضعیف علم نے مجھے لاتوان کیا
ہامیر لاسوسر حیا تھی کہ نہ روئے نہ صحت
(بیدار) ورنہ آنکھوں میں ہماری بھی بھرا جیہوں تھا

حسرت کے ہاں یہ انداز بیان بدل جاتا ہے۔

(ج) حسرت اپنی غزل میں صنائع بدائع کا استعمال اظہارِ استادِ و شاعرانہ مہارت کے طور پر شعر کے ساتھ کرتے ہیں۔ صنائع کا یہ استعمال شعر میں اس طور پر نمایاں رہتا ہے کہ معلوم ہوتا ہے اسی صنعت کو استعمال کرنے کے لیے شعر لکھا گیا ہے۔ جہاں صنائع اس طور پر شعر کا حصہ نہیں بنتے کہ وہ شعر میں چھپ کر اثر کو بڑھانے میں مدد دیں :

شاعری کی صنعتوں میں ہم سے حسرت ہو غزل
ورنہ لاجی کی طرح کہتے خوب ایام ہم

شاید ہی کوئی صنعت ایسی ہو جسے حسرت نے استعمال نہ کیا ہو۔ یہی رنگِ روایت لکھنؤ کی شاعری میں شامل ہو جاتا ہے۔

(د) حسرت کے ہاں جذبہ و احساس کی صداقت اور تجربے کی سچائی کے بجائے سارا زور بناوٹی مضموں آفرینی پر ہے۔ مضموں آفرینی میں وہ بال کی کھال

لکھتے ہیں اور وہ بھی اس حد تک کہ ان کے اکثر اشعار بظاہر ہامنی معلوم ہوتے ہوئے بھی ، سہ معنی ہوتے ہیں ۔ ان کی شاعری اور ان کے مضامین و معنی کا رشتہ زندگی سے قائم نہیں ہوتا ۔ جس رجحان آئندہ دور کی شاعری میں ناسخ کا مخصوص رنگہ سخن بن کر ایسا چمکتا ہے کہ سارے برعظیم میں اس کی دھوم مچ جاتی ہے ۔ اس رجحان کے بانی جعفر علی حسرت ہیں ۔

(۶) حسرت کی شاعری کا وصف خارجیت ہے لیکن اس خارجیت کا واسطہ کسی شاعرانہ تجربے سے نہیں ہے ۔ یہاں داخلی رنگ بالکل غالب ہو جاتا ہے اور حسرت کے سامنے ظاہر کی دلیا باقی رہ جاتی ہے اور ان کی نظر سطح سے نیچے نہیں اُترتی ۔ عشق کسی کیفیت میں مبتلا نہیں کرتا بلکہ محبوب کے ظاہر اور اس کے آرائش و جمال تک محدود ہو جاتا ہے اور شاعری میں یہ صورت اختیار کرتا ہے :

نہیں معلوم ہارو آج گیدھر چاند لکلا ہے
کہ سب کہتے ہیں تیرا ماہ رو وہ سیجر آیا
ہیر کو عید کے دن تو نے ہم آغوش کیا
سال بھر رشک سے میں خونِ جگر نوش کیا
ہند مرنے کے سہے آ کر لگا وہ پوچھنے
ہاں جو رہتا تھا میاں آگ چاں بلب گیا ہو گیا

کس سے چوڑاؤں میں دل اور کسے دہن سب ہیں خوب
اہرو و چشم و لکاء مو و گھر زلف و رخ
خوبرو جمع تھے اور چاندنی تھی ، آہا جو وہ
ماہ تو ہو گیا شب کو بلبلِ بام سفید
گرچہ ہے گوش کے تئیں تیرا پیغام لذت
پر مرنے دل کو لرے منہ کی ہے دشنام لذت
سہندی کو لگا اس کے ہاتھ سے انگ ہو گئی
مشامہ چہلو نے کیا آگ لکائی ہے

یہ رنگ حسرت کی غزل کا عام رنگ ہے اور یہی رنگ گہرا ہو کر ، آئندہ دور کی لکھنوی شاعری کو ، ایک انگ رنگ دے دیتا ہے ۔

(۷) معاملہ ہندی حسرت کے کلام کی نمایاں خصوصیت ہے جس سے جرأت ، الشا ، رنگین نے اپنی شاعری کا رنگ نکھارا ہے ۔ اس کے ابھرنے ہوئے غلوغال میں میر سوز کے ہاں ملتے ہیں لیکن حسرت نے معاملہ ہندی کو لکھنؤ کے تہذیبی مزاج کے سانچے میں ڈھال کر اتنا واضح کر دیا کہ جرأت و الشا اور

ان کے معاصر شعرا نے اس سے اپنا رنگِ سخن دریافت کیا ۔ ہرأت کی معاملہ بندی سوز اور غصہ و حسرت کی سرچھونڈ بنت ہے ۔ معاملہ بندی کی شاعری میں وہ معاملات بیان کیے جاتے ہیں جو عاشق و معشوق کے درمیان ہوتے ہیں ۔ معاملہ بندی میں ایسے مضامین بالذکر جاتے ہیں جو خیالی نہ ہوں بلکہ معاملاتِ حسن و عشق میں واقعی پیش آئے ہوں یا آتے ہوں ۔ معاملہ بندی میں جذباتِ وصل کھلے ڈھلے انداز میں شوخی و شگفتگی کے ساتھ بیان کیے جاتے ہیں ۔ حسرت نے اپنی شاعری میں معاملہ بندی کی اسی صورت کو ابھارا ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

کل کسی نے جو کہا مرنا ہے عاشق تیرا
ہنس کے غیروں کی طرف کہنے لگا اور سنا
میں نے جو کہا آگے بچہ ہنس تو بولے
کہوں کسی لیے کسی واسطے کیا کام ہمارا
پیارے اوس نے پکارا جو مجھے منہ سے مرے
جی نکلا کہ یہ آیا ابی آیا آیا
بہلی غم ہے مجھیں اے جان کچھ عجوب ہونے کی
ادھر کو منہ کرو یہ بھی کوئی صورت ہے سونے کی
گپ سے کھڑا ہوں در پہ گولی اتنا بوجھ آئے
کسے تو اپنے گھر کو یہ جاوے ، کہو رہے
میں نے کہا عاشق ہوں لگا کہنے کہ گیا ہے
میں نے کہا مرنا ہوں لگا کہنے منہ سے
دوہلے کی بندھی کان ، کھلے تھے بال مکھڑے پر
نہ بھولے کی قیامت تک بھاری رات والی سچ

یا یہ غزل دیکھیے :

گہا میں اس سے کہ تم غفا ہو بتایا گردن بلا کے ایسے
گہا میں وزلہ گلے لگا لو اُرایا تیوری چڑھا کے ایسے
گہا میں اس سے مزاج چاہے تو آج گھر میں ہارے رہے
طرف رقیبوں کے گوشہ چشم سے اشارہ کیا کہ ایسے
گہا میں اس سے کہ لب کو تیرے اگر میں پاؤں تو خوب چوسوں
بدل کے تیوری لب اپنا دالتوں سے کٹا غصے ہوا کہ ایسے

کہا میں اس سے کہ ایک شب تو باری چھانی سے لگ کے سورہ
چھبک کے آنکھ اور ہاتھ خالی سرھانے لا کر کہا کہ ایسے
کہا میں اس سے کہ اے ہمارے چمن میں کسی طور گئی کھلے ہیں
لقب منہ سے اٹھا کے یک بار گھول کھلا کر ہنسا کہ ایسے
کہا میں اس سے کہ کسی طرح جس نکال لینے ہو عاشقوں کا
چھبک چھبک کر قدم رکھ آگے گھر بھر بیچھے ہٹا کہ ایسے
کہا میں اس سے کہ کسی طرح سے موئے ہوئے کو جلانے ہو تم
گلے میں ہاتھ اپنے ڈال اس نے اور ایک ہوسہ دیا کہ ایسے
کہا میں اس سے کہ تو کہہ دوں کہ اس نے حسرت کو مار ڈالا
اٹھا کے انگشت اور دائنوں تلے دبا کر کہا کہ ایسے

اس رنگ کی غزلیں اور اشعار حسرت کے دایوں میں عام طور پر ملتے ہیں۔ یہی
وہ رنگ ہے جس سے جرأت اور انشا کی شاعری اپنا وجود بناتی ہے۔

(۸) حسرت کی شاعری کا محبوب پردہ نشیں نہیں بلکہ بزاری ہے اس لیے
چفاکار و چفا جو ہے۔ ہر ایک سے آنکھ لڑاتا ہے۔ کسی ایک کا ہو کر نہیں رہتا۔
رات کو آتا ہے صبح ہوتے چلا جاتا ہے۔ وہ بے وفا اور وعدہ خلاف ہے۔ اپنی
سج دمع، ہاؤ سنگھار، ناز و ادا اور غمزہ و عشوہ سے قتل کرتا ہے۔ میں اس
کی تلواریں ہیں۔ یہ محبوب میر یا درد کے محبوب سے مختلف ہے۔ عاشق غم زدہ
ہے، تیغ جوڑ کا گھاتل ہے، خنجر، مڑکاں کا بسمل ہے۔ گریباں چاک ہے اور
مہنوں و نرہاد بنا نظر آتا ہے لیکن اس میں جوئے شیر لانے یا صحرا صحرا بھرنے
کا حوصلہ نہیں ہے۔ عشق تو اس کے لیے دل پہلاوے کا ذریعہ ہے۔ یہ وہ عاشق
نہیں ہے جو میر کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ سجدہ، چپ، چپ اور جان پر
گھل جانے والا۔ جو عشق کے تجربے سے زندگی میں نئے معنی دریافت کرتا ہے۔
حسرت کے ہاں عاشق عریض پسند ہے جس کا محبوب بالآخرانے پر رہتا ہے اور جسے
دل سے نہیں ڈرے حاصل کیا جا سکتا ہے۔ عشق، عاشق اور معشوق کا یہ وہ
تصور ہے جو آئندہ دور کی لکھنوی شاعری میں جلوہ گر ہوتا ہے۔

یہ سب عناصر مل کر جب حسرت کی غزل میں ابھرتے ہیں تو ان کی
شاعری میں لکھنؤ کی شاعری کا پہلا واضح نقش ابھرتا ہے۔ ان کی غزل میں
وہ ساری آوازیں واضح طور پر سنائی دیتی ہیں جو آئندہ دور میں جرأت، انشا،
رنگین، مصحفی، نامح و غیرہ کے ہاں اپنا اپنا مخصوص رنگ بن کر ابھرتی ہیں۔
حسرت کے کلام میں متعدد ایسے اشعار ہیں کہ اگر ان شاعروں کے کلام میں ملا

سے جالیں تو انہیں پہچانتا دشوار ہوگا۔ حسرت کے ہاں رعایت لفظی ہے، ایام ہے، بال کی کھال ٹکانے والی مضمون انگریزی ہے، معاملہ ہندی ہے، تماشا بینی اور اس سے پیدا ہونے والے معاملات ہیں، عیش پسند معاشرے کا اقتضال اور ہوا ہوس ہے، متجذبی میب مطہیت ہے۔ ظاہر داری، تکلف و تصنع ہے۔ صنعت گری ہے لیکن دل کی آواز کہیں بھی شامل نہیں ہے۔ یہ شاعری میر، سودا و درد سے مختلف قسم کی شاعری ہے۔ یہ وہ شاعری ہے جس پر لکھنوی معاشرت اور اس کی مقبول قزروں اور رجحانات کا سایہ پڑ رہا ہے۔ اس میں وہ توانائی نہیں ہے جو ایک صحت مند معاشرے کے صحت مند فرد اور اس کے ذہن میں ہوتی ہے۔ اس میں مزا لینے اور کھل کھیلنے والی لہجہ ہے۔ اس میں وہ تسے یا وہ راگ نہیں ہے جو ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ یہ وہ نقش ہے جس میں نئی نسل کے شعرا نے شوخ و شنگ و رنگ بھرے۔ تاریخ ادب میں حسرت کی جی اہمیت ہے کہ انہوں نے لکھنوی رجحانات کو اپنی شاعری میں ابھارا۔ اسے ایک لہجہ، ایک آہنگ، ایک طرز اور ایک صورت عطا کر کے نئی نسل کے شعرا کے لیے قابل قبول بنا دیا۔ آنے والوں نے جب اس رنگ کو اپنا کر گھرا کیا تو ان کے مقابلے میں حسرت کی شاعری بھی سیٹھی معلوم ہونے لگی۔ زمانے کا بھی دستور ہے۔ یوں ہی چراغ سے چراغ جلتا ہے اور آنے والے اس پہلے چراغ کو بھول جاتے ہیں جس سے انہوں نے اپنے اپنے چراغ روشن کیے تھے۔

(۲)

اسی دور کے ایک اور قابل ذکر شاعر میر محمدی بیدار ہیں۔ مصحفی نے انہیں ”مشاہیر شعرائے ریختہ“ کو^{۳۰} لکھا ہے۔ ان کے کلام میں وہ پاکیزگی اور وچاوت ہے جو میر، سودا، درد اور قائم کو چھوڑ کر اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں کم کم نظر آتی ہے۔ بیدار صوفی منش انسان تھے جنہوں نے جوانی ہی میں درویشی اختیار کر لی تھی۔ میر نے اپنے تذکرے^{۳۱} میں انہیں جوان لکھا ہے اور قائم نے لکھا ہے کہ ”اس دور کے حسینیوں میں شامل اور تیز و تند لہجہ کا مالک ہے۔ کچھ دنوں سے تبدیل لباس کر کے پوری بے لباڑی کے ساتھ ہسر کر رہا ہے۔“^{۳۲} اس سے یہ بات سامنے آتی کہ میر کے تذکرے کے بعد اور قائم کے تذکرے کی تکمیل سے پہلے یعنی ۱۱۶۵ھ اور ۱۱۶۸ھ/

(۱۷۵۵ء - ۱۷۵۲ء) کے درمیان یدار نے لباس درویشی اختیار کر لیا تھا اور کم و بیش ۱۰ سال بعد جب مصحفی نے اپنا تذکرہ مکمل کیا تو الہیہ اسی لباس میں دیکھا اور لکھا کہ ”خود کو لباس درویشی سے آراستہ رکھتا ہے یعنی سر پر گبروی پہنتا (مائد) تاج کی طرح بالیدھا ہے۔“ ۳۳۱؎ نکلت اشعرا کے وقت خود میر کی عمر ۲۰ سال تھی۔ اگر وہ یدار کو جوان اور قائم بھی الہیہ خواہاں روزگار لکھتے ہیں تو لباس کیا جا سکتا ہے کہ ۱۱۹۵ھ (۱۷۵۲ء) میں ان کی عمر ۲۵ سال ہوگی۔ اس حساب سے ان کا سال ولادت کم و بیش ۱۱۱۳ھ (۱۷۰۸ء - ۱۷۰۷ء) متعین کیا جا سکتا ہے۔

شیخ عابد الدین نام تھا۔ گھر میں بھئی کے نام سے پکارے جاتے تھے اور یدار قلعہ تھا۔ شیخ عابد الدین بھئی یدار (م ذی الحجہ ۱۲۱۰ھ/ جولائی ۱۷۹۶ء) کے میر بھئی یدار بنتے کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ میر بھئی مائل اور میر بھئی یدار دونوں ایک ہی زمانے میں موجود تھے اور دونوں مولانا طہرالدين صاحب کے مرید تھے۔ وہ بھئی جن کا قلعہ مائل ہے، سید ہونے کے ناطے سے میر کہلاتے تھے جبکہ یدار شیخ فاروق ہونے کی وجہ سے میر نہیں کہلاتے جاسکتے۔ ان کے نام کے ساتھ اکثر میان یا شاہ کا لفظ آتا ہے لیکن زیادہ تر تذکرہ نویسوں نے الہیہ میر بھئی مائل (دہلی میں جن کی خالقاہ میر بھئی مشہور ہے اور چلی ٹبر کو آنے ہوئے داہنی طرف کو بڑی ہے) ۳۳ کے نام اور لفظ شاہ کی مناسبت سے میر بھئی یدار لکھ دیا ہے۔ میر حسن ۳۵ اور مصحفی ۳۶ نے یدار کا نام بد علی لکھا ہے جو اس لیے درست نہیں ہے کہ یہ ان کے خاندان کے ناموں کی روایت کے مطابق نہیں ہے۔ یدار کے دادا کا نام شیخ رکن الدین تھا، باپ کا نام شیخ عین الدین تھا اور چھوٹے بھائی کا نام امام الدین تھا۔ اسی مناسبت سے یدار کا نام بد علی کے بجائے شیخ عابد الدین صحیح ہے۔ بد علی، میر بھئی مائل کا نام ہو سکتا ہے۔ ناموں کے التباس کی وجہ سے بعض تذکروں ۳۷ میں میر بھئی مائل کا نام عابد الدین لکھا گیا ہے جو دراصل میان یا شاہ بھئی یدار کا نام ہے۔ ”چمنستان“ رحمت اللہی ۳۸ ۱۲۹۸ھ/ ۸۸ - ۱۷۸۳ء واحد یار خان کی تصنیف ہے جس میں الہوی نے اپنے مرشد حضرت عبداللہ فاروقی نے تاب کا ذکر خیر، ان کی وفات ۲۲ محرم الحرام ۱۲۵۸ھ (۲۹ دسمبر ۱۷۸۸ء) کے فوراً بعد لکھا ہے۔ اس میں جہاں عبداللہ نے تاب کے والد اور دادا کا ذکر آیا ہے وہیں ان کے تایا شاہ بھئی یدار کے حالات بھی درج ہیں۔ اس میں لکھا ہے کہ شاہ بھئی یدار بدایوں کے شیخ فاروق خاندان سے تھے۔ اس خاندان کا تعلق حضرت

نبرد الدین گنج شکر کی اولاد سے تھا جو صدیوں سے ”ہدایوں میں سندِ ریاست و حکومت و ثروت و عزت پر متمکن تھا اور اب تک شیخوپورہ، شہیار پور اور ابراہیم پور وغیرہ میں ان کی ریاستِ قدیمی چلی آئی ہے۔“ حضرت نبرد الدین گنج شکر کی نسبت سے یہ خاندان آج بھی شیخ نبردی کہلاتا ہے۔ میر نجدی بیدار کے والد کا نام شیخ عین الدین تھا جن کا سلسلہ نسب چونکہ واسطوں سے حضرت گنج شکر سے جا ملتا ہے۔ شیخ عین الدین کی شادی فقیر سیکری میں حضرت سلیم جشتی کی اولاد میں ہوئی تھی۔ ان کے دو بیٹے تھے۔ ایک شیخ عباد الدین شاہ نجدی بیدار اور دوسرے شیخ امام الدین جن کی وفات ۱۲۲۶ھ (۱۸۱۱ع) میں ہوئی۔ شاہ نجدی بیدار کی پرورش ننھیال میں ہوئی اور دہلی میں علوم کی تحصیل کی۔ جس زمانے میں میر نے اپنا تذکرہ لکھا بیدار دہلی میں تھے۔ میر نے ان سے اپنی ملاقات کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”اکثر محفلوں میں فقیر کے ساتھ کرم جوشی سے ملتا ہے۔“ ۳۹۱ قائم نے بھی اپنے تذکرے میں ان سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے کہ ”فقیر کے جالنے والوں میں ہے۔“ ۳۰۰ اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ بیدار لڑکپن میں ہی تعلیم کی غرض سے دہلی آ گئے تھے اور چونکہ صوفی گھرانے سے تعلق رکھتے تھے اس لیے لوجوانی میں ہی لباسِ دوپیشی اختیار کر لیا تھا۔ بیدار مولانا فخر الدین کے مرید تھے اور ان سے اپنی عقیدت رکھتے تھے کہ بیدار کے لیے روزانہ عرب سرائے سے، جہاں وہ رہتے تھے، مدرسہ غازی الدین خان جاپا گرتے تھے۔ ۳۱ ”چہستانِ رحمت الہی“ میں لکھا ہے کہ اپنے مرشد کے ارشاد پر بیدار نے دہلی سے اکبر آباد جا کر شیخ سلیم جشتی کے مجاہدہ ارشاد گو زینت ہنسی۔ وہب ۲ ذی الحجہ ۱۲۱۰ھ/ ۳ جولائی ۱۷۹۶ع کو وفات پائی اور وہیں مدفون ہوئے۔ ان کا مزار اکبری مسجد کے قریب زیارت گاہ الام ہے اور ہر سال ۲۶-۲۷ ذی الحجہ کو آپ کا عرس ہوتا ہے۔ بیدار کے مزار پر یہ قطعہ تاریخِ وفات کندہ ہے :

بیدار کہ بود فطرتِ اہلِ عرفان ہر گہ کہ ازیں سرائے فانی بگزشت
تاریخِ برائے رحلتش ہاتفِ گفت ”آں ہادی آفاق بنی واصل گشت“

۱۲۱۰ھ/۱۷۹۶ع

اس تفصیل سے یہ بات بھی واضح ہوئی کہ بیدار کا اصل وطن ہدایوں تھا جس کی طرف قدرت اللہ شوق نے ”نجدی بیدار متوطن ہداؤں“ ۳۲ کہہ کر اشارہ کیا ہے۔ دوسرے یہ کہ شاہ نجدی بیدار اپنے مرشد مولانا فخر الدین کی وفات کے پہلے فتح پور سیکری جا کر شیخ سلیم جشتی کی سند

ارشاد پر ممکن ہو گئے تھے جس کی تائید مصحفی کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے کہ ”کچھ عرصے سے اکبر آباد میں رونق افروز ہے۔“ ۳۳۔ پھر یہ کہ اس قطعہ تاریخ وفات کے بعد یدار کا سالر وفات ۱۲۱۰ھ/۱۷۹۶ع و ثوق کے ساتھ متعین ہو جاتا ہے اور کل رعنا ۳۵ھ کا ۱۲۰۹ھ لکھنا یا عشق ۳۶ کا ۱۲۱۲ھ لکھنا صحیح نہیں رہتا۔ چوتھی بات یہ کہ یدار ایک صاحبِ ثروت خاندان سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کے والد بقول ”چمنستانِ رحمتِ انہی“ بڑے صاحبِ ریاست دین و دنیا تھے۔ اس کی تائید مبتلا کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ ”یدار دہلی کے رئیسوں میں ہے۔“ ۳۴۔

شاہ ہندی یدار اُردو و فارسی دونوں زبانوں کے صاحبِ دیوان شاعر تھے۔ مبتلا لکھنوی نے کلشنِ سخن (۱۱۹۳ھ/۱۷۸۰ع) میں ان کے مستطاب دیوان کا ذکر کیا ہے۔ ۳۵۔ گویا یدار کا دیوان ۱۱۹۳ھ/۱۷۸۰ع سے پہلے مرتب ہو چکا تھا۔ مصحفی نے تذکرۃ ہندی ۳۹ میں ان کے دیوانِ ریختہ کے مشہور ہونے کی اطلاع دی ہے۔ یدار فارسی میں مرتضیٰ علی خاں لراق کے اور اردو میں خواجہ میر درد کے شاگرد تھے۔ ۵۰۔ یدار کے اُردو فارسی دیوان ۵۱ شائع ہو چکے ہیں۔ میر درد کی طرح یدار کا مسلک بھی تصوف تھا۔ ان کی شاعری ہر میر درد کے رنگِ سخن اور مزاج کا واضح اثر ہے بلکہ یدار وہ واحد شاعر ہیں جو اس دور میں درد کی روایتِ شاعری کو پہچانتے اور مقبول بناتے ہیں۔

شاہ ہندی یدار پہلے شاہ عبدالستار (م ۱۱۷۰ھ/۵۷ - ۱۷۵۶ع) کے مرید تھے اور ان کی وفات کے بعد مولانا فخرالدین (م ۱۱۹۹ھ/۷۸۵ع) سے بیعت ہوئے۔ ان کے دیوانِ فارسی میں اپنے دونوں مرشدوں کے بارے میں اشعار ملتے ہیں۔ یدار خوش شکل ۵۲، خوش سیرت اور باریک و منحنی ۵۳ سے انسان تھے۔ زہد و تقویٰ ان کا شعار تھا۔ شہریں گنتار، ہاتھیر، خو اور فرشتہ گردار انسان تھے۔ ۵۵۔ شرافت و انسانیت کی وہ خوبیاں ان میں موجود تھیں جو اس دور کے دوسرے بزرگوں مثلاً مرزا مظہر، مولانا فخرالدین اور میر درد میں ہائی جاتی ہیں۔ ان کا قلب ایسی گہنیاں کا حامل تھا جن سے گدابخشی، حلوت اور وسیع الظہی پیدا ہوتے ہیں۔ اس دور کی روایت کے برخلاف اور میر درد کی طرح انہوں نے مدح و فحش سے اپنی شاعری کو پاک رکھا۔

دلِ خلق میں تہم احسان کے بولے ہیں گشتِ دنیا کا حاصل رہے گا
شاہ ہندی یدار اس دور کے قابلِ ذکر شاعر ہیں۔ ان کی شاعری میں اس

دور کی ساری آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ اُن کا کلام بڑھ کر ہوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ اسی دور کے شاعر ہو سکتے تھے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اُن کے کلام میں ان شاعروں کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں جو اُن سے پہلے گزرے۔ مثلاً ولی اور آبرو کی آوازیں اور ان بزرگ معاصر شعرا کی آوازیں بھی جن کے دور میں شاہ ہمدان نے خود شاعری کی۔ مثلاً شاہ حاتم اور سرزا مظہر جانجانی کی آوازیں اور ان معاصر شعرا کی آوازیں بھی جن میں میر، درد، سودا، قائم، یقین، تاباں وغیرہ شامل ہیں۔ ہمدان کا کلام انہیں غنیمت آوازوں کا مجموعہ ہے۔ اُن کے دیوان میں اثرات کے دو دھارے جتنے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ایک وہ دھارا جو ”رودِ عمل کی لہریں“ کے ساتھ پھیلا اور بڑھا اور جس کے ممتاز نمائندہ یقین و شاہ حاتم ہیں اور دوسرا وہ دھارا جس نے شاہ حاتم والے دھارے کو اپنے اندر جذب کر لیا اور جس کے نمائندہ شاعر میر اور درد ہیں۔ آئیے کلامِ ہمدان میں پہلے ان آوازوں کو سنیں جن میں ولی، آبرو، تاباں، یقین اور شاہ حاتم وغیرہ شامل ہیں :

مے و ساقی ہے سب یک جا اہا ہا ہا اہا ہا

عجب عالم ہے مستی کا اہا ہا ہا اہا ہا

گرچہ دلکش ہے دل رباں کی ادا بڑ نکیل ہے تیری بات کی ادا

میر بھل و مٹاواں ہے بہشت و دوزخ

حق میں زردار کے ہے دلم و درم آئی و آب

آج ساقی دیکھ تو کھا ہے عجب رنگیں ہوا

سرخ مے، کالی گھٹا اور سبز ہے مینا کا رنگ

چندر عشق میں لکلا لہ نہال شادی

دالہ اشک کو ملت ہوئی ہوئے ہوئے

عجب کی شاعری اس من ہرن کے چشمِ فشان نے

دیا کاجل سیاہی لے کے آنکھوں سے غزالان کے

عیاب ہے شکل تری بوب ہمارے سننے سے

کھم جوہ شرابِ نمایاں ہو آہکنے سے

گیا ہے جب سے تو دیراں ہے گھر مرے دل کا

کھم زبِ خانہ خاتم کو ہے لکھنے سے

زاہد اس راہ نہ آ، ست ہے سے غوار گئی

ابھی ہاں چہین لیے جیشہ و دستار گئی

اس لب پسہ دیکھو سے مس و ہانت کی دھڑی

شام و شفق ان آنکھوں میں گلب خوش نما لگی

تبع حسب اہستار رکھتا ہے ایک دو دن میں مار رکھتا ہے

ان اشعار میں ولی اور آبرو کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں لیکن ان سے زیادہ واضح آواز شاہ حاتم کی ہے۔ شاہ حاتم کی اس دور میں یہ اہمیت ہے کہ انہوں نے ولی اور آبرو کی آوازوں کو جدید دور کی آوازوں سے ملا کر ایک ایسی صورت دے دی کہ میر و سودا کے لیے راستہ صاف ہو گیا۔ اس شاعری کا رخ تلاشِ لفظِ تازہ یا خیالی معنی آفرینی کے بجائے جذبات و واردات کی طرف ہے۔ یہاں ہمیں ایک ہیجانی کیفیت کے بجائے ایک ٹھہراؤ کا احساس ہوتا ہے۔ یہی وہ اثرات تھے جو ”رد عمل کی تحریک“ کے ساتھ نمایاں ہوئے اور جس کے ممتاز نمائندہ شاہ حاتم ہیں۔ جس ادھورے پن کا احساس ہمیں شاہ حاتم کی شاعری میں ہوتا ہے اسی ادھورے پن کا احساس ہمیں شاہ یدار کے ان اشعار میں ہوتا ہے۔ ان میں جذبہ و واردات کا اظہار تو ہے لیکن ان میں گہرائی اور رچاؤ نہیں ہے۔ یہ گہرائی میر، درد اور سودا نے پیدا کی اور جب یدار کی شاعری اس دھارے پر آئی تو ان کی شاعری بھی دلکش و پُر اثر ہو گئی اور اس کی یہ صورت ہو گئی :

جو کچھ کہ تھا ولیفہ و اوراد رہ گیا
تیرا ہی ایک نام قسط یاد رہ گیا
یدار رابر عشق گسی سے نہ طے ہوئی
صحرا میں قیس، گدوہ میں لڑھک رہ گیا
ہم کلام اس سے میں تک بار نہ ہونے پایا
لٹا سرے جی میں سو اظہار نہ ہونے پایا
کچھ مجھے بھی نہیں ہے خبر حال سے اس کے ظالم
رات یدار ترے غم میں بہت محروم تھا
یاں تو جی آفت کے ٹھہرا ہے لبوں پر اپنا
آہ گیا جانے خبر اس کو وہاں ہے کہ نہیں
عشر رفتہ ہے اس شوخ کی رفتار کے ساتھ
جی چلا جائے ہے بازو ب کی جھٹکار کے ساتھ

نو جو یدار یوں بھرے ہے خراب پس ناموس و نام بھی گچھ ہے

آہ جس دن سے تجھ سے آنکھ لگی دل پہ ہر روز اک لیا غم ہے

سب لٹا عشق کے میدان میں عریاں آیا
 رہ گیا ہاس مرے داس۔ صحرا ہاس
 ربط جو چاہیے بیدار سو اس سے معلوم
 مگر اتنا کہ ملاقات چل جاتی ہے

آخری شعر وہی ہے جس کے بارے میں حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ "اس
 مقطع کی ترکیب و مضون دونوں اس قدر کامل واقع ہوئے ہیں کہ اب اس ردیف و
 قالیہ میں اس پایہ کا شعر لکھنا میرے نزدیک تقریباً محال ہے۔" ۵۶۰ یہ اشعار
 جو ہم نے جستہ جستہ دیوانِ بیدار سے "جین لیے ہیں"، پہلے اشعار کے مقابلے میں
 اُس لیے زیادہ متاثر کرتے ہیں کہ ان میں حلاوت، دودستگی، بُہ سوئی اور
 تھریات کی وہ گرمی شامل ہے جو میر و درد کی غزل میں شانِ علویت کے ساتھ
 محسوس ہوتی ہے۔ بیدار بھی اسی روایت کے بہرو ہیں :

نلاغر لفظ و معنی گو ہے اشعار خیالی میں
 پر اہلِ درد کو لفت ہے اور ہی شعر حالی میں

کلامِ بیدار اس پورے درد کی شاعری کے رنگ و آہنگ کا احاطہ کرتا ہے۔ بیدار
 غزل کے شاعر ہیں اور غزل کے شاعر کی طرح ان کی شاعری کا مرکزی نقطہ عشق
 ہے جس میں عشق کے مجازی و حقیقی دونوں پہلو ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اسی عشق
 کے تھریات بیدار اپنی غزل میں بیان کرتے ہیں۔ ان کی غزل کے بڑے حصے پر
 ہمیں اخلاق الدار نظر غالب نظر آتا ہے جو بے ثباتِ دہر، فنا و بقا، عبرت
 اور اسی قسم کے دوسرے موضوعات کا اظہار کرتے ہوئے صوفیانہ مضامین و
 تھریات سے جا ملتا ہے۔ بیدار اپنے تھریاتِ عشق، سرمستی و سرشاری کے ساتھ،
 بیان کرتے ہیں۔ یہ وہ موضوع ہے جو ان کے درویشانہ مزاج اور صوفیانہ زندگی
 سے قریب تر ہونے کی وجہ سے بُہ اثر ہے۔ یہاں ان کا رنگِ سخن، لہجہ و
 آہنگ میر درد سے اتنا قریب ہو جاتا ہے کہ بیدار و درد کے کلام میں بظاہر
 فرق کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ بیدار کی غزلیں کی غزلیں میر درد کی زمین میں ہیں
 لیکن ایک زمین میں ہوتے ہوئے بھی وہ بیدار کے اپنے تھریات کا اظہار ہیں، اسی لیے
 ان کی اس قسم کی شاعری میں بھی تقلیدی رنگ نہیں ہے۔ بیدار کو اپنے طور پر
 اپنے انداز میں اپنے تھریات بیان کر رہے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

ہر ذرے میں وہ سہر دلِ امروز ہے رخشاں
 سچ گہنے ہیں بیدار بیان کیا ہے عیاں کا

حجابِ بخودی الہ گیا جب کہ دل سے
 تو پردہ کھوئی پھر نہ حائل رہے گا
 آنکھوں میں چھا رہا ہے ازبسکہ نور تیرا
 ہر گل میں دیکھتا ہوں رنگ و ظہور تیرا
 بیدار وہ تو ہر دم سو سو گز سے ہے جلوہ
 اس پر بھی گر نہ دیکھے تو ہے تصور تیرا
 کارواں منزل مقصود کو پہنچا کب کا
 اب تک اسےوائے میں ہاں کوچ کے سامان میں رہا
 کب دماغ اس کو کہ نظائر فردوس کرے
 جو کوئی غنچہ صفت سیر گریباں میں رہا
 ہم تو ہر شکل میں ہاں آئینہ خانے کی مثال
 آپ آئے ہیں نظر سیر جدھر گرتے ہیں
 آئے جس کلم کو بھی سو تو وہ ہم سے نہ ہوا
 اہ کسی منہ سے ہم اب ہاں سے اُدھر جاتے ہیں
 بے نیاز چہاں دیکھ فنا آگاہاں
 چشم وا کرنے ہی الہ مثل شرر جاتے ہیں
 بیدار وہ نگار تو اپنے ہی پاس ہے
 جو گم ہوا ہو اس کے تئیں جستجو گریباں
 کچھ نہ اُدھر ہے نہ اودھر ، تو ہے
 جس طرح کیجئے نظر ، اودھر تو ہے
 یاد میں حق کے تو ہاں دل کو رکھ اپنے بیدار
 ہے بہت سہل علم میں ابھی سونا ہاں

یہ درد کی شاعری کی روایت ضرور ہے لیکن بیدار کے اپنے تجربوں نے ان میں ،
 جمالیات کے باوجود ، ایک ذرا سا فرق پیدا کر دیا ہے ۔ بیدار کے ہاں درد کی سی
 تخلیقی سطح نہ ہونے کے باوجود زبان و بیان میں رچاوت ہے ۔ لفظوں کو احتیاط
 سے استعمال کرنے کا سلیقہ ہے ۔ انہوں نے فارسی تراکیب کو اس خوبی سے اپنی
 محزل میں جذب کیا ہے کہ غزل بڑھنے ہوئے فارسی تراکیب کی موجودگی کا
 احساس تک نہیں ہوتا ۔ وہ طرزِ بیان کے ساتھ ایک جان ہو کر آتی ہیں ۔ ان کے
 لہجے میں سنجیدگی لیے ہوئے شوخی و شگفتگی ہے اور یہ سب چیزیں مل کر
 ان کی شاعری کو ایسا رنگ روپ دیتی ہیں کہ وہ اس دور کے شعرا میں

قابل ذکر ہو جاتے ہیں۔ ان کے یہ چند شعر اور دیکھیے :

تیرے گسوچے سے نہ یہ شینگار جساتے ہیں
جھوٹ گھنٹے ہیں کہ جاتے ہیں ، گناہاں جاتے ہیں
گر دہا عشق کو ظاہر مرے تو نے اے اشک
ورنہ یہ راز میں رکھتا تھا دل و جاں میں چھپا

عاشق نہ اگر وفا کرے گا بھر اور کہو تو کیا کرے گا

غم جدا ، درد جدا ، لانا جدا ، داغ جدا

آہ کیا کیا نہ ترے عشق میں اے بار ہوا

ہاتے نہیں آپ کو گہیں یاں حیران ہیں کسی کے گھر گئے ہم

کچھ خبر میری بھی رکھنے ہو تم اسے بندہ نواز

جان جاتی ہے اندر آپ اندر جاتے ہیں

دل ہے بیتاب چشم ہے بے خواب جان بیدار کیا کروں تجھ انت

کیا ترے گھر میں رات تھا بیدار اس گل اللہام کی سی ہو ہے جاں

آپ گو آپ میں نہیں ہاتا جی میں یاں تک مرے ہاتے ہو

ستم شعار وفا دشمن آشنا بیدار

کہو تو اسے سے کیوں مگر کوئی نہ کرے

بیدار کی غزل اتنا عرصہ گزر جانے کے باوجود جذبہ و احساس اور تجزیوں کے

انظہار کی وجہ سے آج بھی دلچسپ ہے۔ تصوف ان کی شاعری کا عام مزاج ہے۔

بیدار کی زندگی اسی رنگ میں رنگی ہوئی تھی۔ میر اثر خواجہ میر درد کے جانشین

تھے لیکن جہاں تک شاعری میں روایت درد کو آگے بڑھانے اور پھیلانے کا تعلق

ہے ، بیدار ہی ان کے خلیفہ و جانشین ہیں۔ اسی لیے تصوف کی شعری روایت

میں درد کے بعد بیدار کا نام لینا چاہیے۔ بیدار میر ، درد و سودا کی طرح منفرد

شاعر نہیں ہیں لیکن اسی روایت کے شاعر ہیں اور دوسری صف کے شعرا میں

ممتاز ہیں۔

(۳)

ہر بڑے ادبی دور میں چند مخصوص خیالات اور آوازیں الٹی عام و مقبول

ہو جاتی ہیں کہ دوسرے خیالات اور آوازیں ان کے سامنے دب کر رہ جاتی ہیں۔

یہ آوازیں اس دور کی مقبول عام آوازوں سے مزاج ، لہجے اور آہنگ میں اتنی مختلف ہوتی ہیں کہ اس دور میں وہ بے وقت کی راگنی معلوم ہوتی ہیں لیکن تاریخی نقطہ نظر سے ان آوازوں کی یہ اہمیت ہے کہ وہ آنے والے دور کی تبدیلیوں کی طرف اشارہ کر کے ان کے لیے راستہ صاف کرتی ہیں ۔ ایک ایسے دور میں ایک اعلیٰ صلاحیتوں کا شاعر بھی ، ان مقبول آوازوں سے الگ ہونے کی وجہ سے ، گھٹ کر رہ جاتا ہے ۔ اس دور پر ، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، سیر ، درد اور سودا کی آوازیں چھائی ہوئی ہیں اور ان کے سامنے ساری دوسری آوازیں اتنی نحیف ہو جاتی ہیں کہ سنائی نہیں دیتی ۔ اس دور میں قدرت اللہ قدرت کا بھی یہی العہد ہے اور اسی لیے وہ نہ بن سکے جو وہ بن سکتے تھے ۔ قدرت اللہ قدرت مزاج اور الدار نظر میں میر و سودا سے مختلف تھے اور درد سے قریب ہوتے ہوئے بھی قریب نہیں تھے ۔ اسی لیے جب وہ اس دور میں اپنے مخصوص مزاج کا اظہار شاعری میں کرتے تو سننے یا پڑھنے والوں کو یہ طرز فکر و ادا نامالوس معلوم ہوتا اور یوں محسوس ہوتا کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں کہہ نہیں پا رہے ہیں ، اسی لیے میر نے شاہ قدرت کو ”عاجز سخن“ لکھا ہے اور ایک دفعہ یہ بھی کہا کہ ”دیوان گو اپنے دریا میں ڈال دو۔“ ۵۸۴ قدرت اللہ قدرت تخلیقی سطح پر اسی گمشدگی کا شکار رہے اور ان کی تخلیقی صلاحیتیں اسی لیے اس دور میں پروان نہ چڑھ سکیں ورنہ ان کی آواز میں اس روایت و مزاج کا شعور ملتا ہے جو اسیویں صدی میں غالب کے ہاں جا کر صورت پذیر ہوا ۔

شیخ قدرت اللہ قدرت ۵۹ (م ۹۱/۵۱۲.۵ - ۱۷۹۰ع) ، جو عرف عام میں شاہ قدرت یا شاہ قدرت اللہ کے نام سے موسوم تھے ، ایک مضطرب روح کے مالک تھے ۔ ساری عمر سچائی اور حق کی تلاش میں سرگرداں رہے ۔ عالم جوق میں حق کی تلاش میں مشائخ و مرگڑوں سے رجوع کیا لیکن جب وہاں سے بھی کچھ حاصل نہ ہوا تو شاہ عشق اللہ قلندر سے ملے اور ، مزاج کی مناسبت سے ، تھوڑی سی مدت میں وہ حاصل کر لیا جس کے وہ متلاشی تھے ۔ بے قرار روح انھیں کسی ایک مقام یا صورت پر ٹھہرنے اور ایک طور پر قائم رہنے نہیں دیتی تھی ۔ ۶۰ شاہ قدرت دہلی کے رہنے والے تھے اور ان کا خاندان تقریباً تین سو سال سے چیں آباد تھا ۔ ان کے جدِ اعلیٰ شیخ عبدالعزیز شکرپار (م ۶ جہادی الآخر ۸۹۷ھ / ۸ دسمبر ۱۵۹۷ع) سال لاہور سال کی عمر میں اپنے والد کے ہمراہ جونپور سے دہلی آئے ۶۱ اور پھر چیں کے ہو رہے ۔ شاہ قدرت ساری عمر قلندرانہ وضع سے (لذکی بسر کرتے رہے ۔ قائم کے اس فقرے سے کہ ”غیر سے شغلت سے پیش آتا

ہے۔ ۶۲۔ یہ بات واضح ہوتی ہے کہ قدرت ان سے عمر میں کافی بڑے تھے۔ اگر عمر کے اس فرق کو دس سال بھی قیاس مگر لیا جائے تو قدرت کا سال ولادت کم و بیش ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ع متعین کیا جا سکتا ہے۔ احمد شاہ ابدالی کے بعد جب دہلی کے حالات اور بگڑے اور اہل دہلی عافیت و روزگاری تلاش میں ترک وطن کر کے برصغیر کے مختلف علاقوں میں جانے لگے تو شاہ قدرت بھی دہلی سے نکل کھڑے ہوئے:

حسرت اے صبح چمن ہم سے چمن چھوٹے ہے
مزدہ اے شام غریبی کہ وطن چھوٹے ہے

دہلی سے نکل کر وہ لکھنؤ آئے اور وہاں سے عظیم آباد ہوئے ہوئے مرشد آباد چلے گئے۔ اس کا پتا مختلف تذکروں کے حوالوں سے ملتا ہے۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ ”ہندے نے ان کو ایک بار لکھنؤ کے مشاعرے میں دیکھا ہے“۔ ۶۳۔ اور یہ بھی لکھا ہے کہ شاہ قدرت اب مرشد آباد میں مقیم ہیں۔ ۶۴۔ شورش نے لکھا ہے کہ ”اتفاقاً عظیم آباد تشریف لائے“۔ ۶۵۔ علی ابراہیم خاں خلیل نے لکھا ہے کہ ”مدت ہوئی کہ دہلی سے مرشد آباد آکر ساکن ہو گیا ہے۔ اس وقت کہ ۱۱۹۹ھ/۸۲ - ۱۷۸۱ع ہے، اس شہر کے اسرا کی اسناد بر ہسر اوقات کر رہا ہے۔“ ۶۶۔ عمر کا پانی حصہ شاہ قدرت نے مرشد آباد میں گزارا جہاں کا ناظم ان کی سرپرستی و اسناد کرتا تھا ۶۷۔ اور وہیں مرزا علی لطیف کے مطابق ”شاہ ۱۲۰۵ھ“ ۶۸۔ (۹۱ - ۱۷۹۰ع) میں وفات پائی - ۱۲۰۵ھ (۹۰ - ۱۷۸۹ع) تک شاہ قدرت کے زائدہ رہنے کا ثبوت ان کے دیوان دوم کے اس غلطوکی ۶۹ سے ملتا ہے جس کے پہلے صفحے پر خود قدرت کے ہاتھ کے لکھے ہوئے یہ الفاظ ملتے ہیں ”کلام قدرت اللہ قدرت ۱۲۰۵ھ“۔ جس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ قدرت کی وفات ۱۲۰۵ھ کے بعد یا شاید ۱۲۰۵ھ میں ہوئی۔ میر شمس الدین نقیر سے ان کی دشمنی داری تھی۔ ۷۰۔ ان کی اولاد میں صرف مبارک علی کا ذکر آتا ہے جو شاعر تھے اور والدہ تخلص کرتے تھے۔ ۷۱۔

شاہ قدرت فارسی میں بھی شاعری کرتے تھے ۷۲۔ لیکن بنیادی طور پر وہ اردو کے شاعر تھے۔ علی ابراہیم خاں خلیل نے ۱۱۹۹ھ/۸۲ - ۱۷۸۱ع میں ان کے کلام کے مدون ہونے کی اطلاع دی ہے۔ ۷۳۔ مینلا نے ”کشنر سخن“ (۱۱۹۳ھ/۱۷۸۰ع) میں لکھا ہے کہ اب تک ہزار سے زیادہ اشعار اس کی نظر سے گزرے ہیں۔ ۷۴۔ گویا ۱۱۹۳ھ/۱۷۸۰ع سے پہلے قدرت کا دیوان مرتب ہو چکا تھا۔ ان کے دو

دیوان ہیں۔ ایک انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی کے ذخیرے میں اور دوسرا قومی عجائب خانہ کراچی کے ذخیرے میں۔ پہلے دیوان میں ۱۴۴ غزلیں اور چار غنصات ہیں۔ غزلوں کے اشعار کی تعداد ۵۷ ہے اور دوسرے دیوان میں مکمل و نامکمل غزلوں، مطلعوں اور اشعار کی تعداد ۹۱۴ ہے۔ اس میں ۴۰ رباعیات بھی ہیں۔ ۶۷ دوسرے دیوان کی اہمیت یہ ہے کہ اس کا بڑا حصہ خود مصنف کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے اور کاتب کے لکھے ہوئے دیوان کے ابتدائی حصے میں اسی قلم سے اصلاحیں اور اضافے موجود ہیں جس قلم سے باقی سارا دیوان لکھا ہوا ہے۔ قدرت کے دواوین اب تک شائع نہیں ہوئے۔

کلام قدرت کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ کلام اس دور کے دوسرے شاعروں سے طرز ادا، لہجے اور مزاج کے اعتبار سے مختلف ہے۔ اس میں حسن و عشق کے اظہار کی وہ صورت نہیں ہے جو یقین، بیان، پندار، اثر، تاہن، حسرت کے ہاں نظر آتی ہے۔ قدرت کے ہاں عشق کی نوعیت بھی مختلف ہے۔ یہاں ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ جسم محبوب بھی تصور عشق میں تحلیل ہو گیا ہے۔ قدرت کے کلام میں خواہش و صل کے بجائے تلاش محبوب کا اور عشق کے ذریعے حیات و کائنات کے ادراک کا احساس ہوتا ہے۔ اس عشق میں "حسن کا بیان نہیں ہے بلکہ صرف عشق کا اظہار ملتا ہے اور اسی زاویے سے قدرت زندگی، کائنات اور خدا کے رشتے تلاش کرتے ہیں۔ ان کے ہاں اظہار عشق کے حوالے بظاہر مجازی ہیں لیکن ان کی نوعیت حقیقی ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

نہ ملا پر وہ بے نشان نہ ملا فکر میں اوس کی اک جہان رہا

آئینہ خسانہ ہے ہستی کا یہ مرآتِ ظہور
جس جگہ سجدہ کیا میں آپ ہی موجود تھا
نصرتی دیکھو لوگ جہنم عشقِ حقیقی کا
گہائے عرش سے تا فرشِ مشتِ خاکِ آدم کو
نہ واقف کارواں سے ہوں نہ کچھ آگاہ منزل سے
کہا میں وادیِ آفت کو طے اک جنبشِ دل سے
ہم خسانہ خرابوں نے کہیں نیچہ کو نہ پایا
اے خسانہ برانداز تو بتلا کہ کہاں ہے
جلایا مجھ کو داغِ عشق نے لیکن خدا جانے
کہ غمِ غم کے لیے میرے کہاں سے یہ شرار آئی

حشر میں آئین کے زاہد سے کشان۔ ازہر عشق
ہات میں سائبر ، بغل میں شیشہ ، کاندھے پر سیو
ملاقات عشق میں اتنی تو پیدا کیجیے قدرت
نظر گسر دشت پر کیجیے ہری رخسار ہن پیشے
عشق کی منزل میں اے غافل تو سجدے سے نہ چوک
دہر و مسجد ، گنبد و ہت خالہ چاروں ایک ہیں
ہزار قدرت گوسالہ ہے ہر اک پردے میں راز
گہہ صدائے بانگ میں گہہ نغمہ ناعوس میں

اور جب حسن کا ذکر آتا ہے تو اس کی نوعیت بھی عشق کے حوالے سے یہ
ہوتی ہے :

عشق نے جوہیں کیا دل میں تصور حسن کا
اک چہاں صورت گری کا کارخانہ ہو گیا

عام طور پر عشق کی منزل وصل محبوب ہے لیکن قدرت کے ہاں عشق کی منزل
تلاش محبوب ہے ۔ تلاش ، تلاش ، تلاش ۔ یہی قدرت کا تخلیقی عمل ہے ۔ یہی ان
کا راستہ اور یہی ان کی منزل ہے ۔ قدرت جوتی ہی میں تلاش حق میں نکل کھڑے
ہوئے تھے لیکن حق نہ انہیں مشائخ روزگار میں ملا اور نہ صوفیائے کرام کی
خالفیوں میں ۔ اسی تلاش میں جب وہ عشق اللہ قلندر کی بارگاہ میں پہنچے تو
انہیں وہ مل گیا جو وہ چاہتے تھے ۔ اسی ادراک کا اظہار وہ ساری عمر اپنی
شاعری میں کرتے رہے اور یہی شعور و ادراک انہیں معاصر شعرا سے ممتاز کر دیتا
ہے ۔ میر اثر کی شاعری میں عشق مجازی اور غواہی وصل کی انتظاری کیفیت کا
اظہار ہے ۔ درد صوفیائہ ادراک و تفکثر کو حسن و عشق کی علامات سے ظاہر
کرتے ہیں ۔ شاہ مجددی بیدار انہی تجربات و خیالات کا اظہار کرتے ہیں جن کا
اظہار میر درد کے ہاں ہوا ہے لیکن تلاش حق کا یہ اضطراب جو شاہ قدرت کے
ہاں نظر آتا ہے اس دور میں ، درد کے علاوہ ، کسی اور شاعر کے ہاں نظر نہیں
آتا ۔ درد کا تفکثر شاہ قدرت کے مزاج سے قریب تر ہے ۔ اسی لیے وہ دیوان دوم
میں دو جگہ درد کا ذکر ہوں کرتے ہیں :

لغش زردی رخ قدرت سے چاہیے دیوان خواجہ میر کی ہر فرد کا طلا

چاہیے قدرت رکھے وہ آہ سے چشم اثر

درد سا پیدا کرے جو پیر کامل دیکھ کر

قدرت کے ہاں ، تلاش حق میں وصل محبوب کا تصور سایہ و خورشید کا سا ہے ۔

جب سورج لگتا ہے تو سایہ دور ہو جاتا ہے ۔ یہ دونوں ایک ساتھ کیسے رہ سکتے ہیں ؟ اس صورت میں آغاز و انجام کا پتا کیسے چل سکتا ہے ؟

نسبت ہے ہماری نری جون سایہ و غور شدہ
جس جا نہیں تو ہم ہیں ، جہاں تو ہے نہیں ہم
دل سے کہا سنائے کہ سینے میں یہاں رہوں
ناوک یہ ہو چھتا ہے بھلا میں کہاں رہوں
لے اڑا شوق جنوں ریکڑ روای کے ہمراہ
لہ کچھ آغاز ہی سوچئے ہے نہ انجام ہمیں

اس مطلع پر قدرت کا تجربہ میر درد سے بھی مختلف ہے ۔ یہ وہ ہے جو علویت کے ساتھ ہمیں غالب کی شاعری میں نظر آتی ہے جہاں عاشق سرگشتہ " غار رسوم و فیود نہیں رہتا ، جہاں دیر و حرم ، گنبد و بت خانہ ، نظریہ و یم ، رشید و مے سب ایک ہو جاتے ہیں ۔ شاہ قدرت کے ہاں عشق کا ایک بہت علوی مابعدالطبیعی تصور ملتا ہے ۔ اس تلاش نے قدرت کی شاعری میں وہ رنگ اور انداز نظر پیدا کیا جس کے ارتقا کی تکمیل غالب کی شاعری میں ہوتی ہے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے شاہ قدرت کے یہ چند اشعار اور پڑھیے :

ہوا دستِ جنوں سے ناز تار از بسکہ پیراں
گرہیں ڈھولانا ہے دامن اور دامن گریباں کو
ہم سیک روحوں کو کب ہے فانی کا انتظار
مٹلر ہو دوشر صبا پر اپنی لت شب گیر ہے
مٹنا اہل عشرت کو ہے لت سرماہ داروں سے
مرے داغ جگر پر ہے نظر بیخالی شب کی
دامن سے اوس کے جتنے تھے گستاخ لگ چلے
میں تیرہ روز از روئے آداب رہ گیا
اہل عدم کو رمز فنا کا تھا گپ شعور
سر مشق و فکات مرا لوح مزار تھا
سیر و طالت تو نہ لائے سیر ہجران کی تاب
ایک ہی سالہ مگر ہمدرد تنہائی تھا
میں زہر لب اشار گلونے فغان گیا
مقراض ہاں طمسائر عرش آشیان گیا

بے طاقی سے عرضہ محتسا نہ کر سکا
 یہاں تک تو ضعیف غم نے مجھے لالتواں کیا
 کچھ دہر ہوئی اشک نہیں آنکھوں سے گرتے
 شاید تو مزگل کسوی لغتہ چکر آیا
 جانے ہی چلے آپ سے ہر کچھ خوب معلوم
 قدرت ہمیں درپیش کدھر کا سفر آیا
 گھر سے جس وقت وہ غارت گرا ایمان نکلا
 کفر سے کبر کیا، دلیں سے مسائب نکلا
 "کشتہ" حیرتِ حسن اس کے جہاں ہیں مدفون
 لالہ واں خاک سے جوں لرگس حیراں نکلا
 گپ سیدہ، نقیہ ہو مسکن دلِ بیتاب کا
 آفتی گندے میں رہ سکے مقدور کیا سیاب کا
 غنچہ، پیکل نہیں کھٹکا لہیرِ صبح سے
 عقدہ دل گپ ہے ہر سو قلندرِ تدبیر کا
 واشدہ اہلِ تعمیر اور ہے عالم میں دیکھ
 ہے تبسم زہر لب اس غنچہ، تصویر کا
 جس راہ سے کہ تو نے اک دم قدم گوار کیا
 جو سجدہ لہا جیوں میں ہم دوشِ نقی پا تھا
 تیرے بختوں پر درِ عشق ز بس مسدود تھا
 جو چراغ اس ازم میں روشن کیا سو دود تھا
 بس ہے صد چاک دل اور دہدہ گریاں مجھ کو
 عشق میں اتنا ہی درکار ہے سامانِ مجھ کو
 تیغ تو مونہ نہ بھڑا عرصہ، جاں بازوں میں
 دیکھ ہنستا ہے ہر اک زخم نمایاں مجھ کو
 سدا دل کے داغوں کو ہم دیکھتے ہیں
 پیسار کل و لالہ ہم دیکھتے ہیں
 ہمیں کام ہے آنسانے سے دل کے
 جونا دہاں ہیں دیر و حرم دیکھتے ہیں
 ہر سجدہ گسو اپنے غم دیکھتے ہیں
 جہاں، تیرا نقش قدم دیکھتے ہیں

غالب کا شعر ہے :

جہاں تیرا نظیر قدم دیکھتے ہیں

خیالِ خیابانِ اوم دیکھتے ہیں

ان اشعار کے اندازِ فکر میں ، ذخیرۃ الفاظ میں ، اشارات و کنایات میں ، لہجے اور آہنگ میں ، طرز و اظہار میں وہ واضح نقوش موجود ہیں جو آئندہ دور میں غالب کی شاعری میں صورت پذیر ہوئے۔ ان اشعار میں ویسا ہی شعور و ادراک اور ویسی ہی فکر ہے جو غالب کو غالب بناتی ہے۔ یہ ویسی شاعری نہیں ہے جیسی ہمیں میر و سودا کے ہاں نظر آتی ہے۔ یہ اس دور کی ناممکن شاعری ہے ، جس میں شاعری کا ایک نیا اور وسیع امکان موجود ہے۔ قدرت کے ہاں بھی غالب کی طرح فکر و جستجو ، شعور و ادراک جذبے کے ساتھ ملتے ہیں لیکن یہ جذبہ میر و سودا کے جذبے سے مختلف نوعیت کا ہے اور اس میں اتنا اشکال اور اتنی تہہ داری ہے کہ اُسے روزمرہ کی عام زبان میں بیان کرتے ہوئے شاہِ قدرت کو دشواری پیش آرہی ہے اور اسی لیے ، اس دور کی روایتِ شاعری کے برخلاف ، ان کے ہاں فارسی تراکیب و سبک اظہارِ بین رہی ہیں۔ یہی صورتِ غالب کو بھی پیش آئی تھی اور یہی قدرت کے کلام کا عام مزاج ہے۔ وہ اپنی بات گو چراغِ داغِ محرومی ، وفتارِ جانِ پرور ، سوچے نفس ، لختِ چکرِ آلود ، مژدۃِ تالابی ، مژگانِ اشکِ بار ، اشکِ گلگلوں ، سزاوارِ نفس ، خورشیدِ لبِ بام ، تاجرِ دکانِ عقیقِ چکری ، آزادہ رو سلسلہ کہکِ دری ، غلوتِ گرِ پوش ، جنبشِ ہادرِ صبا ، شہدِ تارِ بیکِ ہجران ، چراغِ داغِ حرمان ، داغِ سینہ پر لور ، جانِ دلِ لشاد ، رنگِ میلِ محبت ، ذوقِ تلخِ سم ، دامنِ محاشا ، ذوقِ ہمِ صغیرانِ نفس ، لذتِ اہلِ نفس ، نالہٴ مرغِ گھوٹار ، ضبطِ رازِ عشق ، آرائشِ دامنِ مژگان ، زبیرِ چشمِ گریبان ، مدِ تہِ بسل ، اشکِ سرِ مژگان ، گلِ شادابِ آفتاب ، سرگرمِ دمِ آغوش ، خاندہ برائے تاز ، شکنِ زلفِ بار ، گنجینہٴ گوہر ، گلزارِ وصل ، بلبلانِ تصویر وغیرہ تراکیب کے ذریعے بیان کرتے ہیں۔ شاہِ قدرت اور مرزا غالب میں مزاج اور لہجے کی ہم آہنگی صرف الفاظ و تراکیب کی مناسبت سے پیدا نہیں ہوئی بلکہ یہ مناسبت دراصل اس ادراک و شعور سے پیدا ہوئی ہے جو ان دونوں میں مشترک ہے۔ یہ وہ طرزِ خاص ہے جو اس دور کے کسی شاعر کے ہاں اس طور پر نظر نہیں آتا اور اس دور میں جب میر شاہِ قدرت کو اپنا دیوان دریا میں ڈالنے کا مشورہ دے رہے تھے یا اپنے تذکرے میں ان کا ذکر ، اپنے دوست عارف کے کہنے سے ، کرتے ہوئے الہیں 'عاجزِ سخن' لکھ رہے تھے تو انہیں کیا معلوم

تھا کہہ جی وہ انسان ہے جو انکی مدی میں اس زبان کے ایک سلیقہ شاعر کے ہاں نئی صورت میں جلوہ گر ہوگا ۔

شاہ قدرت فکر و خیال کے شاعر ہیں ۔ ان کی شاعری کا رخ مابعد الطبیعیاتی ہے جس میں شعور و ادراک کے ساتھ جذبے کی گرمی شامل ہے ۔ ان کے ہاں یہ گرمی تلاشِ حق کی بے تابی سے پیدا ہوتی ہے ۔ ان کی شاعری میں قرة العین طاہرہ کی سی آنکھ شوق و تلاشِ منزل کا احساس ہوتا ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ شاہ قدرت کا دل ہاں آتش ہے اور ان کا سارا وجود ہجر کی آنکھ شوق میں جل رہا ہے ۔ یہ ہجر وہ ہے جو ہر دم تلاشِ محبوب میں سفر جاری رکھنے پر آمادہ رکھتا ہے اور جب منزل آتی ہے تو یہ رشتہ سایہ و آفتاب کا رشتہ بن جاتا ہے ۔ اس لیے شاہ قدرت کا عشق آگ اور سفر ہے اور اسی لیے ان کے ہاں آتش ، سوز ، آگ ، طیش ، شرار ، تھیل ، شعلہ کے الفاظ بار بار آتے ہیں ۔ داغ ، اشک اور آسمو بھی آتش و سوز کی ایک صورت ہیں :

برنگ شمع دل سوزی میں تیری آگ پیدا نکون ہوں

مسند تو نہیں پر دل ہارا بسا ہر آتش ہے

مسند کی طرح آتش مسندِ دل ہے عاشق کو

جدا اوس سے رہے بیتاب ہی اسباب آتش ہے

تسرا داغِ محبت بہ دلِ بے تاب رکھنا ہے

بغل میں اپنی کسی آتش کو یہ سیاب رکھنا ہے

چلا ہوا کو داغِ عشق نے لیکن خدا جانے

کہ خرمن کے لیے میرے کہاں سے یہ شوار آئی

اس کے اٹھنے میں جگر سے شعلے مشعل ہیں مرے گھر سے شعلے

ہندہ لفظ میں دل کی تیش کو کچھ نہ بوجھ

وہ یعنی آتش اور یہ فی المثل سیلاب ہے

جس قدر سے ہوں شرر ، داغِ دل اپنے ہیں تیز

آب و آتش سے مرا گلشتِ سدا شاداب ہے

محبت کی جس آنکھوں میں نمی ہے جواہر کی اوسے بھر کیا گھی ہے

یہ آگ جو شاہ قدرت کے سینے میں روشن ہے ، وہ شعور و ادراک جو ان کے اندر موجود ہے ، حیات و کائنات کے جن تجربات سے وہ دوچار ہیں اس کا اظہار اتنا آسان نہیں تھا کہ وہ نے عیاں شعر کہنے چلے جائے اسی لیے ان کے دونوں دیوان مختصر ہیں ۔ وہ بات کو ٹھہر گھر اور اپنے تجربے کو پورے طور پر

یاں گزرنے کے لیے ایک مختلف نوعیت کے تخلیقی عمل سے گزرتے ہیں اور اسی لیے ان کا اپنا طرز اور اپنا لہجہ ہے جس میں لواتائی بھی ہے اور ویسی ہی برجستگی بھی جو غالب کے ہاں لکھتی ہے۔

عبرت و بے ثباتی دہر بھی شاہ قدرت کے پسندیدہ موضوع ہیں۔ اس مضمون کو بارہ شعر کی ایک مسلسل غزل میں اس کبر اثر الدائر سے ہاندھا ہے کہ اس کبر آشوب دور میں یہ غزل عام طور پر لوگوں کی زبان پر تھی۔ میر حسن نے اس غزل کو ”مشہور عالم“ لکھا ہے اور مصحفی نے لکھا ہے کہ یہ غزل چھوٹوں بڑوں کی زبان پر جاری ہے۔ اس کا مطلع یہ ہے :

گس کی نیرنگی یہ برق خاطر مایوس ہے

جو شرر دل سے اٹھا سو جلوۂ طاؤس ہے

شاہ قدرت کے کئی شعر ایسے ہیں جو اس دور میں خوب المثل بن گئے تھے۔ مثلاً قدرت تو دیکھ ٹوٹی ہے جا کر گم گم کہاں

جب بام دوست ہاتھ سے کچھ دور رہ گیا (دیوان اول)

قدرت کے دیوان دوم میں حاشیے پر یہ مطلع مطلع کی صورت میں ملتا ہے :

ٹوٹی گم گم بخت کا وہ زور رہ گیا

جب بام دوست ہاتھ سے کچھ دور رہ گیا

قائم کے دیوان میں بھی یہ شعر اس طرح ملتا ہے :

نست تو دیکھ ٹوٹی ہے جا کر گم گم کہاں

کچھ دور اپنے ہاتھ سے جب بام رہ گیا

شاہ قدرت کے دو تین خوب المثل اشعار اور دیکھیے :

سینہ اس کا ہے دل اس کا ہے جگر اس کا ہے

بہر یدار چدر رخ کرے گھر اس کا ہے

رکھ لہ آنسو سے وصل کی آید کھارے ہانی سے دال گئی تھی

درازی شب غم کی مت پہنچہ قدرت

کہ اک اک گھڑی اوس کو سو سو برس ہے

شاہ قدرت اس دور کے ایک منفرد شاعر ہیں۔ اس دور کی شاعری میں ان کی

آواز سارے شاعروں سے ایک الگ آواز ہے جو میر، سودا، حاتم، بلقین، سوڈا،

قائم، جعفر علی حسرت، الر حنی، درد سے بھی الگ ہے۔ یہ عشقہ شاعری

ہوئے ہوئے بھی ویسی عشقہ نہیں ہے جیسی اس دور کی عام شاعری ہے۔ یہ

اپنے رنگ شاعری کی الگ روایت بتاتی ہے جس میں شعور و انداز کے ساتھ ،

ہر لحظہ ہدائی حیات و کائنات کو اوپر اٹھ کر دیکھنے کا رخ موجود ہے۔ یہ اردو شاعری کو ایک نئی روایت سے روشناس گراتی ہے۔ اسے غالب کے ساتھ رکھ کر بڑھے تو اس کی حقیقی اہمیت واضح ہوتی ہے۔ اس رنگِ سخن میں شاہ قدرت غالب کے پیش رو ہیں۔

میر و سودا کے ایک اور ہم عصر ہدایت اللہ خان ہدایتؒ (م ۱۳۱۹ھ)

۵۔ ۱۸۰۳ء) اس دور کے ایک اور قابل ذکر شاعر ہیں۔ ہدایت نسلِ افغان تھے۔ ان کے باپ دادا دہلی میں آباد تھے۔ ہدایت یہیں پیدا ہوئے، یہیں ملے بڑے اور یہیں وفات پائی۔ خواجہ میر درد کے شاگرد اور مرید تھے۔ ۸۰ طہات ان کا پیشہ تھا۔ ان کے ایک بھتیجے حکیم ثناء اللہ خان لڑائی بھی فارس و اردو کے صاحبِ دیوان شاعر تھے۔ میر درد اور شاہ جہدی بیدار کی طرح شاعری اور تصوف ان کی زندگی کے دو مرکز تھے۔ احمد شیخ ہدائی کے حلقے کے بعد جب دہلی اجڑی اور اہلر کمال ایک ایک کر کے وہاں سے دوسرے علاقوں اور خصوصاً اودھ جانے لگے تو انہوں نے یہ قطعہ لکھا :

ہدایت اپنا وطن کس کو خوش نہیں آتا۔

ہر آہ کیا کرے اب کوئی مرغِ رب کو

ہزار حیف کہہ دل ما شہر دیوان کو

کیا ہے یاروں نے آباد ملک یورپ کو

لیکن ہدایت نے میر درد کی طرح دہلی نہیں چھوڑی۔ اہلر دل کی طرح ہدایت منکسر المزاج اور شریف النفس انسان تھے۔ متواضع و مؤدب، ۸۱ء حلیم و سلم ۸۲ء، صاف دل و پاکیزہ میرٹ۔ ۸۳ء قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ چالیس سال تک میرا ان سے استادِ شاگردی کا رشتہ قائم رہا لیکن میں نے نہیں دیکھا کہ ان سے کبھی کوئی رنجیدہ ہوا ہو یا کسی کو ان سے آزار پہنچا ہو۔ ۸۴ء قائم چاند پوری نے ان کے بارے میں ایک ہجویہ رباعی لکھی تھی جس کا جواب بھی شریفانہ انداز میں ہدایت نے دیا تھا۔ اس کا ذکر ہم قائم کے ذیل میں کر آئے ہیں۔

ہدایت صاحبِ دیوان شاعر تھے۔ ۸۵ء مبتلا اور لطفؒ نے لکھا ہے کہ ان کا دیوان مختصر تھا لیکن ان کے شاگرد قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ان کا دیوان تقریباً نو ہزار ۸۶ء پر مشتمل تھا۔ دیوان کے علاوہ کچھ مثنویات بھی تھیں اور علم تصوف میں ایک رسالہ ”پراخِ ہدایت“ کے نام سے لکھا تھا۔ ۸۸ء قاسم کی نظر سے یہ دیوان گزرا تھا جس کا طویل انتخاب انہوں نے اپنے تذکرے میں دیا ہے۔ گوئی وجہ نہیں ہے کہ مبتلا اور لطف کے مقابلے میں قاسم

کی بات کو صحیح نہ مان جائے۔ ممکن ہے مبتلا و لطیف کی نظر سے جو دیوان گزرا ہو وہ ہدایت کے ضخیم دیوان کا انتخاب ہو۔ میر حسن نے ان کی ایک مثنوی ”ذو تعریف بتارس“ کا بھر ذکر کیا ہے جو ہدایت نے اس وقت لکھی تھی جب وہ خالصہ ہادشاہی کے سنی کار لالہ سیدہ رائے پندل کے معراہ بتارس گئے تھے۔^{۹۱} نواب اعظم الدولہ سرور نے مثنوی اور دیوان غزلیات کے علاوہ سرائی، سلام و تصائد کا بھی ذکر کیا ہے۔^{۹۲} ان سب سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ہدایت ایک مرگو اور قادر الکلام شاعر تھے۔ آج ہدایت کا دیوان قاید ہے لیکن چونکہ یہ وہ شاعر ہے جس نے اس دور میں اردو شاعری کی روایت کو بھیلانے اور مقبول بنانے کا کام انجام دیا ہے اس لیے ہم نے مختلف تذکروں سے ان کے کئی سو اشعار جمع کر کے ان کی شاعری کے بارے میں رائے قائم کی ہے۔ شیفہ نے^{۹۳} ان کا سال وفات ۱۲۱۵ھ (۱ - ۱۸۰۰ع) دیا ہے۔ خوب چند ذکا نے عیار الشعرا میں^{۹۴} اور سرور نے عبیدۃ منتخبہ^{۹۵} میں سال وفات ۱۲۱۹ھ (۵ - ۱۸۰۳ع) دیا ہے۔ قاسم نے صرف اتنا لکھا ہے کہ ”چند دن ہوئے جہانِ نالی کو خبر باد کہہ کر سرائے چلورانی میں قیام کیا۔“^{۹۶} ”چند دن ہوئے“ کا مفہوم سمجھنے کے لیے ہماری نظر عبیدۃ منتخبہ میں سرور کے ایک بیان پر جاتی ہے جس میں لکھا ہے کہ ۱۲۱۹ھ میں قاسم نے میرا تذکرہ دیکھا اور اسے دیکھ کر قاسم کے دل میں تذکرہ لکھنے کا خیال پیدا ہوا۔^{۹۷} قاسم کے حالات، جیسا کہ سرور نے خود بتایا ہے،^{۹۸} ۱۲۱۹ھ میں لکھے گئے ہیں۔ اگر قاسم نے ۱۲۱۹ھ میں، جو سرور کے مطابق ہدایت کا سال وفات ہے، اپنے استاد ہدایت کے حالات تذکرے میں درج کیے تو اس ”چند دن ہوئے“ کا مطاب یہ ہے کہ ہدایت نے ۱۲۱۹ھ (۵ - ۱۸۰۳ع) میں وفات پائی اور یہی سال وفات زیادہ قریب صحت ہے۔

ہدایت کے کلام میں وہ ساری عام خصوصیات ملتی ہیں جو اس دور کے دوسرے قابل ذکر شعرا کے ہاں نظر آتی ہیں۔ ان کے ہاں اخلاق و تصوف بھی ہے اور حسن و عشق کا اظہار بھی۔ عشق ان کی شاعری کا مرکزی لفظ ہے جس میں جذبہ و احساس شامل کر کے انہوں نے اپنی شاعری کو نکھارا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

بھلا بتاؤ مری جان کچھ ہدایت نے تمہارے جوڑے شکوہ کبھی کیا ہوگا
مگر یہی نہ کہ بے اختیار ہو کے کہو کچھ اور اس نہ چلا ہوگا رو دیا ہوگا
یہ تیرے عشق دل کے تو اب ہار ہو چکا
ہوٹا جو کچھ کہ تھا سو سرے ہار ہو چکا

کچھ زرد ہو گیا ہے ہدایت تو ان دنوں
ایسا یہ کس کی چشم کا لہزار ہو گیا
کوئی بھرا نہ ملکِ عدم سے تو اب تلک
ہایا جہاں کھوئے کچھ آرام رہ گیا
حیرت میں ہوں گم تیرے نہیں اسے شب وصال
ظاہر میں دیکھتا ہوں گم عالم ہے خواب کا

چلتے ہیں ہم بھی تیرے ساتھ لہجہ رہ کے اس باغ میں گیا کچھ کا
کتنی ہی نہیں یہ ہجر کی شب پارہا کیا آج سو گئی صبح
رودادِ شب فراق مت بوجھ بارے مر مر کے میں جیا ہوں
کیا کہوں میں کہ تیرے ہجر میں کیوں گر گزری
وہیں جانے سے مری جان کہ جس پر گزری
انجام کار دل کا ہدایت میں کیا گھوٹ
آنسو کی بوند ساتھ لہو کے لہجہ گئی

ان چند اشعار کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ ہدایت کے کلام میں حالات اور
فردمندی کے ساتھ لطافتِ احساس موجود ہے۔ اس میں زبان و بیان کی رچاوت
بھی ہے اور روزمرہ و محاورہ گو سلنے سے استعمال کرنے کی ہنرمندی بھی۔
زبان کے اسی مزے کی وجہ سے ان کے کلام میں شکستگی و لطف پیدا ہو جاتا ہے
اور شعر میں نازکی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے کلام سے آج بھی اچھے اشعار
خاصی تعداد میں منتخب کیے جاسکتے ہیں۔ ان کا کلام نہ صرف صاف و سست
ہے بلکہ سفرِ عشق میں ہونے والے تجربے بھی اس میں شامل ہیں۔ انہیں زبان و
بیان پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اپنی بات روزمرہ کی زبان میں بیان
کرتے پر پوری طرح حاوی ہیں۔ اردو غزل نے عشقِ جفایا کو اُس طور پر
برتا کہ شاید ہی کوئی گوشہ ایسا ہو جس کا اظہار غزل میں نہ ہوا ہو۔ اب
شاعر کا کمال اس میں تھا کہ وہ عشق کو کئی طرح آسانی بنا دے۔ میر وہ
واحد شاعر ہیں جنہوں نے یہ کام بھی کر دکھایا، اسی لیے وہ نہ صرف اس دور
پر چھا گئے بلکہ ان کی آواز اس دور کے ہر شاعر کی آواز میں شامل ہو گئی۔
اسی وجہ سے، ایسے شاعر جن میں اعلیٰ درجے کی تخلیقی صلاحیتیں موجود تھیں،
میر کے سامنے دوسرے درجے کے شاعر بن کر رہ گئے۔ یہی صورتِ قائم کے ساتھ
ہوئی اور یہی اس دور کے چند اور دوسرے شاعروں کی طرح ہدایت کے ساتھ بھی
یہی آئی۔ ہدایت کی شاعری میں ایک لہجے اور طرز کا احساس ہوتا ہے۔ میر

نے بھی ہدایت کے بارے میں یہی لکھا ہے کہ ”رختہ ایک خاص انداز سے کہتا ہے۔“ خود ہدایت بھی اپنی شاعری کو میر و مرزا کے برابر سمجھتے تھے :

اے ہدایت جو سخن فہم یوں اوں کے نزدیک

میر و مرزا کا جہاں ذکر ہے وہاں ہم بھی

لیکن ان کا کلام اپنی ساری قادر الکلامی اور لہجہ و طرز کے باوجود میر و درد سے اوپر نہیں اٹھتا ، اسی لیے وہ اچھے شاعر ہوتے ہوئے بھی میر ، درد ، سودا سے کمتر درجے کے شاعر ہیں ۔ ہدایت نے میر ، درد ، سودا ، قائم اور دوسرے قابل ذکر شعرا کی طرح اس دور کی زبان کو مانجھا ، اس میں بیان کی قوت پیدا کی ، لڑک احساسات کے اظہار کا سلیقہ پیدا کیا اور اپنے تخلیقی عمل سے اردو شاعری کو ایک ایسی صورت دینے میں مدد دی کہ اس میں عوام و خواص دونوں شریک ہو گئے ۔ میر ، درد اور سودا نے ، شاعری کے نئے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر ، اپنی انفرادیت کی سہرٹ کر دی جب کہ ہدایت اور اس دور کے ایسے ہی دوسرے شاعروں نے اس روایت کو مانجھنے ، پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام کیا ۔ ہدایت اس دور کے ان شاعروں میں شامل ہیں جو اپنے دور میں بڑے شاعروں کو بڑا بنانے کا کام انجام دیتے ہیں ۔ اس دور میں قائم و بدایو کی طرح ہدایت کی بھی اہمیت ہے :

ہدایت کہا رختہ جب سے ہم نے رواج الہ کیا ہند سے فارسی کا
دہلی کی شاعری کی وہ روایت ، جسے ہم نے ”ردِ عمل کی تحریک“ کے نام سے موسوم کیا ہے ، مرزا مظہر کے دو شاگردوں — محمد باقر حزیں اور محمد تقیہ دردمند — کے ذریعے عظیم آباد و بنگالہ پہنچی جہاں ان شعرا نے اپنے مذاق سخن کا بیج ڈال کر نئی روایت شاعری کو پروان چڑھایا ، جسے کچھ عرصہ بعد اشرف علی خان غانا نے اور مضبوط کیا ۔ میر باقر حزیں کی وفات ۱۱۶۵ھ میں ، دردمند کی وفات ۱۱۷۹ھ (۱۶۶۵-۱۷۰۷ع) میں اور نقشب کی وفات ۱۱۸۶ھ (۱۷۲۳-۱۷۷۲ع) میں ہوئی ۔ میر محمد حیات ، ہیبت علی خان جٹ کا خطاب اور حسرت فاضل تھانہ اور جو عرفہ عام میں ہیبت علی خان حسرت (م ۱۲۱۰ھ/ ۱۶۹۵-۱۷۰۷ع) کے نام سے جانے جاتے ہیں ، سرزمین عظیم آباد کے شعرا کی پہلی گھوپ میں ایک ایسے صاحب دیوان شاعر ہیں جن کا میاں سخن قابل ذکر ہے ۔ ہیبت علی خان حسرت ، محمد باقر حزیں کے چھوٹے بھائی تھے اور میر غلام حسین شورش عظیم آبادی (م ۱۱۹۵ھ/ ۱۸۱۰-۱۷۸۰ع) صاحب تذکرۃ شورش اور شیخ غلام بیہل حضور عظیم آبادی (م ۱۲۰۶ھ/ ۱۸۰۰-۱۷۹۲ع) لکھنؤ

دیوان حسرت کا ایک ہی نسخہ ہے جو رضا لائبریری رامپور میں محفوظ ہے اور اب مرتب و شائع ہو چکا ہے۔ ۱۱۱ اس میں بھی حسرت کا سارا کلام نہیں ہے۔ بعض تذکروں میں ان کا ایسا کلام ملتا ہے جو اس واحد نسخے میں نہیں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ رامپور کا نسخہ دیوان حسرت کا قدیم نسخہ ہے جس میں وہ کلام شامل نہیں ہے جو بعد میں لکھا گیا۔ دیوان حسرت عظیم آبادی میں ایک نعتیہ خمس، ایک مثنوی، دو سلام اور تیرہ رباعیات کے علاوہ سب غزلیں ہیں جن کی تعداد ۴۴۴ ہے۔ اس دیوان کے علاوہ ان کی کوئی اور تصنیف نہیں ہے۔ غلطی سے جعفر علی حسرت کی مثنوی ”طوطی نامہ“ ان سے منسوب کی جاتی رہی ہے جس پر ہم پچھلے صفحات میں بحث کر آئے ہیں۔

بیت قلی خان حسرت بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں۔ حسرت، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، بہار و بنگالہ کے شعرا کی اس پہلی نسل سے تعلق رکھتے ہیں جو میرزا مظہر کے شاگرد حجازی اور دردمند کے زیر اثر چلے آ رہی۔ حسرت کے کلام پر اسی لیے دہلوی شعرا کے رنگِ سخن کا گہرا اثر ہے۔ ان کا کلام اٹھارویں صدی کے تہذیبی مزاج کے مطابق سونا یا عشق ہے۔ اس میں وہ گہرائی نہیں ہے جو میر کے ہاں ملتی ہے، نہ وہ تنوع ہے جو سودا کے ہاں ملتا ہے اور نہ تصوف کا وہ فکری عنصر جو درد کے ہاں نظر آتا ہے۔ حسرت کے لیے حجازی کی شاعری ایک معیار تھی جس کی وہ پیروی کرتے ہیں۔ اسی لیے وہ اسی روایت کی تکرار اور پیروی کرتے ہیں جو حزیب کے گروہ سے آئے تک پہنچی تھی۔ ان کے کلام میں جذبہ و احساس کی وہ گہرائی نہیں ہے جو ہمیں دوسرے درجے کے دہلوی شعرا میں نظر آتی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ دہلی نے اٹھارویں صدی میں جن انقلابات کا سامنا کیا، جن بربادیوں کی دوزخ میں یہ شہر چلا، عظیم الشان مغلہ سلطنت جس طرح اس شہر کی آنکھوں کے سامنے منہدم ہوئی، اس کا تجربہ اہل دہلی کے علاوہ کسی دوسرے شہر نے نہیں کیا تھا۔ اس تجربے نے اہل دہلی کے دلوں میں وہ گدھاختی، سوز اور آگ پیدا کر دی جس کا اظہار ان کی شاعری میں ہوا ہے۔ اسی لیے ہم کی اسے دہلوی شاعری میں تیز ہے۔ بے ثباتی و عبرت کے مضامین عام ہیں اور تصوف اسی لیے ان کو محبوب ہے۔ حسرت کا یہ تجربہ چونکہ براہِ راست نہیں تھا اور وہ اس قسم کے مضامین بعض روایت کی پیروی میں بالذہ دے لیے اس لیے ان کے کلام میں وہ اثر نہیں ہے جو ہمیں دہلی کے دوسری صف کے شعرا مثلاً قائم، یازن، بدایت، بدایار وغیرہ کے ہاں نظر آتا ہے۔ حسرت کی شاعری تکرار

روایت کی شاعری ہے۔ ان کی شاعری کا سرگزشتی نقطہ بھی عشق ہے لیکن اس عشق میں وہ حراوت نہیں ہے جو کوہکن سے جوئے شیر کھیلوانی اور بچنوں گلو صحرا صحرا بھراتی ہے۔ ان کا دیوان بڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ شریفانہ عشق کی شریفانہ شاعری ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

اے نا نومید نہ ہو دل کو قوی رکھو حسرت
میر گلو دیکھو تو کیا ہوتا ہے ہونے ہونے
سہرائی نہ گھرو ہم سے میاں کیا ہوگا
اس انوس میں سرجانیں گے باب کیا ہوگا
سر گیا میں اس نے جب مجھ سے اکیلے یوں گیا
آپ تو رسوا ہوا ہے سو مجھے رسوا نہ کرو
بارو یہ مرا عشق کا حراوت کسی روز
کھو کر رہے گا ہائے مری جان کسی روز
ہو نہ ہو مجھ سے غنا دل میں ہے کچھ وہ دلداز
خود بخود آج طبیعت مری گھبراتی ہے

ان اشعار سے ایک ایسے عاشق کی تصویر ابھرتی ہے جس میں حد درجہ فعالیت ہے، جو بے عمل ہونے کی وجہ سے بزدل بھی ہے اور بے حوصلہ بھی۔ اس میں حقیقت کا سامنا کرنے کی ہمت نہیں ہے۔ یہی کیفیت حسرت کی شاعری پر چھائی ہوئی ہے۔ اس لیے ہم نے ان کی شاعری کو شریفانہ عشق کی شریفانہ شاعری کہا ہے۔ حسرت کی شاعری کا عاشق اپنے محبوب سے ایسا سہا ہوا ہے کہ وہ اپنے عشق کا پورا تجربہ بیان کرنے سے بھی قاصر ہے۔ اسی لیے وہاں عشق ’نیم عشق‘ ہے اور تجربہ ’نیم تجربہ‘ ہے اور اس وجہ سے حسرت کی شاعری اس سطح پر بھی نہیں آہاتی جس پر ہمیں فضا، ہدایت، بیدار اور خود حزنی کی شاعری نظر آتی ہے۔ لیکن حسرت اپنے ان ادھورے جذبات کا اظہار جس سلامت اور سادگی سے کرتے ہیں وہ انہیں اس دور کے شعرا میں قابلِ توجہ ضرور بنا دیتی ہے۔ اس سادہ طرز کی وجہ سے ان کے ہاں ایک ایسا لہجہ پیدا ہو گیا ہے جو اس دور میں انہیں مقبولیت دیتا ہے۔ اس لہجے کا مقابلہ میر، سودا، درد سے تو کیا، قائم و بیدار سے بھی نہیں کیا جا سکتا، لیکن اس کے باوجود یہ حسرت کا اپنا لب و لہجہ ہے جو فعالیت سے نظریں لہجی کر کے دھیمی آواز میں، بات نہ کرنے کے انداز میں بات کرنے سے پیدا ہوا ہے اور جس میں اظہار کی سادگی و سلامت نے ایک ہلکا سا رنگ بھی بھر دیا ہے اور

جس سے حسرت کی شاعری کی یہ صورت بنی ہے :

بھر کا دن گم ترا آفتِ جاں تھا گزرا
مجھ پہ لانے کی بلا اب شہرِ تنہائی کیا
گزر کر کے یاد اس کی بے حال ہوں نہایت
نصرت ذرا سو مجھ کو تو اے خیال دینا
جب میں کہتا کہ تو مرے قتل پر نہ کہیں
بولا وہ شوخ گزر کے لبسم ابھی سے بس

ہار آنا نظر نہیں آتا ہم کو ہوتا نہ انتظار اے کش

درد اپنی بے کسی کا ہم کسی سے کیا کہیں

آشنا سارے جہاں میں ایک رکھتے ہیں سو تم

اس کے دل میں کبھی تاثیر نہ کی اے محبت اے کیا کہتے ہیں

ہو جاوے اک توجہ ادھر بھی اگر کبھی

اتنا بڑا یہ کام تو رے روبرو نہیں

یاد اس لطف حضوری کا کرب کیا حاصل

آ بڑا کام فقط اب تو تری یاد کے ساتھ

یک ایک یاد تمہاری جو مجھے آتی ہے

جی ہاں جانے ہے جو کچھ دل پہ گزر جاتی ہے

جس کی جدائی مجھ کو خیالِ جمال تھا

رہتا ہے کام اب مجھے اس کے جمال سے

مری بات مست ہے اس طور سے

گم کہتا ہوں گویا کسی اور سے

ہم کو دلہا کے تر و خشک سے پہنچا ہے میں

لب مرے خشک ہے چشم مری تم ہووے

رہے ہے نقش مرے چشم و دل بر یوں تری صورت

معتدی نظر میں جس طرح تصویر بہتی ہے

حسرت کے زبان و بیان پر ، پگڑمہ و عاورہ پر ، اظہار کی صفائی و پاکیزگی پر

دلی کے زبان و بیان کا واضح اثر ہے ۔ دلی کی برہادی کے بعد جب وہاں کے

اہلِ کمال بر عظیم کے مختلف شہروں میں آباد ہوئے تو تقریباً نصف صدی تک دلی

کی زبان ، بر علاقے کی نئی نسل کے شعرا کے لیے معیار بنی رہی ۔ یہی صورت

فرخ آباد ، فیض آباد اور لکھنؤ میں رہی اور یہی صورت مرشد آباد ، عظیم آباد اور

حیدر آباد دکن میں رہی۔ خسرت کی بنیادی زبان و معاشرہ یہی زبان ہے لیکن جب سودا و سوز کو لکھنؤ آئے جنگ بیت گئے، میر بھی نئے ہوائے ہو گئے اور لکھنوی تہذیب اپنے تہذیبی تقاضوں اور ان سے پیدا ہونے والی معاشرتی و تہذیبی ضرورت کے پیش نظر اپنی انفرادیت تلاش کرنے لگی تو زبان و بیان اور لہجہ بھی بدلتے لگے۔ اودھ کی تہذیب و شاعری کے یہ اثرات عظیم آباد بھی پہنچے اور حسرت عظیم آبادی کی شاعری میں بھی نظر آنے لگے۔ ان اثرات کا سب سے پہلا اثر یہ ہوا کہ حسرت بھی سنگلاخ زمینوں میں غزلیں کہنے لگے جن میں واضح طور پر زور زمین پر تھا۔ دوسرا اثر یہ ہوا کہ معاملہ ہندی شاعری میں در آئی اور ان کی شاعری میں بھی لیز شوخی آگئی جو لکھنؤ کے تہذیبی مزاج نے پیدا کی تھی۔ تیسرا اثر یہ ہوا کہ جذبہ و احساس کی جگہ خیال مضمون آفرینی نے لے لی۔ حسرت کے ہاں یہ اثرات ابتدائی دہائی اثرات کے مقابلے میں کم ضرور ہیں لیکن پھر بھی ان کے دیوان میں خاصی تعداد میں ایسی غزلیں ملتی ہیں جن میں لکھنؤ کی نئی شاعری کے اثرات واضح ہیں، مثلاً وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطلعے یہ ہیں :

گھسی کو سہل ہے کاٹنے اگر زمین کا سانپ
خدا کرے نہ ڈھے زلفِ عنبرین کا سانپ
لکھ دے ایسا کوئی محبوب کی 'عجب کا تعویذ
کہ تجھے کا مجھے کر دکھائے دل آرا تعویذ
محبوب کر نہ کرے ہمارا سرا ساز فلک ہر
ہے اس کا دماغ اے بتے طنساز فلک ہر
سنگھب دلوں کا غم مری چھاتی کا ہے چھاڑ
صحرائی راہ لوں میں گریباں کو اپنے بھاڑ
وفا کے ہیں خزان پر لوائے ز آبِ اولِ دوم بہ آتش
بھرے ہے ساقی جہاں پالنے ز آبِ اولِ دوم بہ آتش
بوسہ میں لوں کا گن کے ہار یک دو سہ چار پنج و شش
گنہہ ہنکا بس میں ایک ہار یک دو سہ چار پنج و شش
گنہہ تک وہ گھر میرے دلیر چساک پہ ہالہے
راہِ نظر اس دہشتہ ہمتاک پہ بساں دے

ان غزلوں میں لکھنؤ کی نئی ابھرتی ہوئی شاعری کا مزاج ایسا رسا ہوا ہے کہ دیوانِ حسرت پڑھتے ہوئے یہ غزلیں ان کے باقی کلام سے الگ معلوم ہوتی ہیں۔

لکھنوی شاعری کے یہ اثرات نہ صرف لکھنؤ کے نئے شعرا میں مقبول تھے بلکہ دہلی اور برعظیم کے دوسرے علاقوں میں بھی رفتہ رفتہ سراپت کر رہے تھے اور وہ صورت بن رہی تھی جس کا مطالعہ ہم جعفر علی حسرت کے ذیل میں کر آئے ہیں اور جو حسرت عظیم آبادی کے ان جیسے اشعار میں دکھائی دیتی ہے :

میں گھبرا اس سے ترے غم میں ہوا میں کیا کروں
ہنس کے بولا آن پہنچا دن ترا میں کیا کروں
نبھ یہ پیارے حسرت مسکین کی داجوئی ہے فرض
گفتگو سیکھی ہے کیا میں کیا کروں میں کیا کروں
کیسا عیش ہے تو پاس ہو اور موسم برسات ہو
بیل سا ہو تو جلوہ گر جس دم اندھیری رات ہو
انہی گلی میں دیکھ کے حسرت کو بولا ہمار
چل جا پرے ہو دور اگر تیری خیر ہے

شوخی معاملہ ہندی کے اس نئے رجحان کو دیکھ کر ، جو حسرت کی زندگی کے آخری دور کی شاعری میں نمایاں ہوا ، یہ کہا جا سکتا ہے کہ میر ، سودا اور درد کے رنگِ سخن کی چمک اب یہ لیا رنگِ سخن لے رہا ہے ۔ اس میں مزا لینے والی وہ کیفیت موجود ہے جو میر اور درد سے مختلف ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ ہوا کا رخ بدل گیا ہے اور حسرت بھی اب ہوا کے اسی رخ پر چل رہے ہیں ۔ انہوں نے اپنے دور کے دونوں رنگِ سخن کی پیروی کی ، اسے اردو کے نئے مرکزِ عظیم آباد میں مقبول بنایا اور زبان و بیان کا وہی معیار قائم کیا جو ہر جگہ اردو زبان و شاعری کا ادبی معیار تھا اور اس طرح عظیم آباد بھی ایک نیا مرکز بن کر اردو شاعری کی روایت کے بڑے دھارے سے آملا ۔ یہ کلام اس دور میں جو شاعر بھی کرتا وہ قابلِ ذکر ہو جاتا اور حسرت نے چونکہ یہ کام زیادہ سلیجے سے کیا اس لیے وہ عظیم آباد میں اردو شاعری کی مرکزی روایت کے چلنے والے نمائند عظیم آبادی شاعر ہیں ۔

حسرت کی زبان وہی معیاری زبان ہے جو ادبی سطح پر شمال سے جنوب تک ، مشرق سے مغرب تک استعمال ہو رہی ہے ۔ ان کے ہاں وہ الفاظ ، جو اب متروک ہو گئے ہیں ، اسی طرح استعمال ہو رہے ہیں جیسے اس دور کے دوسرے شاعروں کے ہاں ہو رہے ہیں ۔ افعال ، خائیر ، تذکیر و تالیث ، اخلافت و عطف وغیرہ کا استعمال اسی طرح ہے جس طرح سب کے ہاں ملتا ہے ، لیکن جمع بنانے کی وہ صورت بھی ملتی ہے جو صرف قائم چاند پوری کے ہاں ملتی ہے ۔ حسرت جہاں عام

طریقے سے جمع بنائے ہیں وہاں اس طرح بھی بنائے ہیں :

صفائیں ع دیکھو گہا مجھ کو بتائی ہیں صفائیں آنکھیں
خوشیں ع ہزار خوشیوں ہیں تجھ میں اور یہاں دو چشم
گستاخیں ع ہر ایک سے گستاخیں ہم ہیں سے ادب ہے
خودکشیں ع کیا خودکشیوں ہم نے کی وصل کی خواہش میں

ایک آدھ جگہ جمع الجمع اس طرح بنائی ہے ۔ وضع کی جمع اوضاع ہے لیکن حسرت نے جمع الجمع اوضاعیں بنائی ہے :

ع اوضاعیں ہستہ تری دیکھیں جو کر غور

سودا کے ہاں بھی ایک جگہ اس سے ملتی جلتی یہ صورت ملتی ہے :

ع شعراؤں میں ہیں جو صدر نشین

اس فہرست میں چند اور شاعروں کا اضافہ کیا جاسکتا ہے جو صوبہ بہار و بنگال اور سر زمین دکن میں اردو شاعری کی روایت کو پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام کر رہے ہیں ۔ اگلے باب میں ہم ایسے ہی چند قابل ذکر شاعروں کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

- ۱۔ گلشیر سخن : مردان علی خان مہتلا ، مرتبہ مسعود حسن ونوری ادیب ، ص ۱۱۳ ، انجمن ترقی اردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۵ء ۔
- ۲۔ تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۵۱ ، انجمن ترقی اردو (ہند) ، دہلی ۱۹۳۰ء ۔
- ۳۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۷۷ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ء ۔
- ۴۔ تعین زمانہ : قاضی عبدالودود ، ص ۱۵۸ ، حصہ اول ”معارف“ پٹنہ ، چار ۔
- ۵۔ حسرت : کاتب علی خان قاضی ، ص ماہی ”صحفہ“ شمارہ ۳۸ ، ص ۳۲ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور
- ۶۔ چعفر علی حسرت : حالات و آثار، از مشفق خواجہ ، ص ماہی ”اردو نامہ“ شمارہ ۵۰ ، ص ۱۱۵ ، ترقی اردو بورڈ ، کراچی ۱۹۷۵ء ۔
- ۷۔ سلیمہ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرثیہ خطا کا گوی ، ص ۲۷۶ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۸ء ۔

- ۸۔ سفینہ ہندی : ص ۶۲ -
 ۹۔ تین تذکرے (مجمع الانتخاب) : مرتبہ نثار احمد لاروق ، ص ۷۹ ، مکتبہ
 برہان ، دہلی ۱۹۶۸ ع -
 ۱۰۔ سفینہ ہندی : ص ۶۲ - ۱۱۔ تذکرۃ شعرائے اردو : ص ۵۲ -
 ۱۲۔ ایضاً : ۲۰۶ -
 ۱۳۔ دیوانِ جہان دار : مرتبہ ڈاکٹر وحید لڑھی ، ص ۳۷ و ۳۱ ، مجلس
 ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ ع -
 ۱۴۔ تذکرۃ ہندی : ۷۳ - ۱۵۔ تین تذکرے : ص ۷۹ -
 ۱۶۔ تذکرۃ شعرائے اردو : ص ۵۲ -
 ۱۷۔ دستور النصاحت : احمد علی خاں یکتا ، مرتبہ امتیاز علی عرشی ، ص ۷۲ ،
 ہندوستان پریس ، رامپور ۱۹۴۴ ع -
 ۱۸۔ ۱۹۔ ۲۰۔ خوش محرکہ زہبا : سطوت خان ناصر ، مرتبہ مشفق خواجہ
 (جلد اول) ، ص ۳۴۹ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۰ ع -
 ۲۱۔ کلیات حسرت : مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ، ص ۱۳ - ۱۵ ، ادارہ
 ترویج اردو لکھنؤ ۱۹۶۶ ع -
 ۲۲۔ کلیات سودا : مرتبہ ڈاکٹر شمس الدین صدیقی (جلد دوم) ، ص ۱۲۱ ،
 مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۶ ع -
 ۲۳۔ کلیات حسرت : ص ۱۹۳ -
 ۲۴۔ کلیات حسرت : خطوطہ الثمین ترقی اردو پاکستان ، کراچی -
 ۲۵۔ اے گیتلاگ آف مریک ، برشین اینڈ ہندوستانی مینوسکریپٹس ،
 ص ۵۸۶ - ۵۸۷ ، کلکتہ ۱۸۵۳ ع -
 ۲۶۔ تاریخ ادب ہندوستانی : کلچان دتائی (ترجمہ و حواشی لیلیان سکسن)
 خطوطہ ، ص ۳۷۶ ، مملوکہ ڈاکٹر ابوالکلیب صدیقی ، کراچی -
 ۲۷۔ متنوی طوطی نامہ : مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ، مقدمہ حاشیہ ص ۶ ،
 مکتبہ کلبان ، لکھنؤ ۱۹۶۱ ع -
 ۲۸۔ فهرست خطوطات الثمین ترقی اردو : مرتبہ امیر صدیقی اسروہوی (جلد
 اول) ، ص ۲۶۵ ، الثمین ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۱۹۶۵ ع -
 ۲۹۔ جعفر علی حسرت۔ احوال و آثار : مشفق خواجہ ، اردو نامہ ، شمارہ ۵۰ ،
 ص ۱۵۰ ، کراچی ۱۹۷۵ ع -

- ۳۰۔ حقیر ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۴ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۵ ع ۔
- ۳۱۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۱۴۰ ، نظامی پریس ، بدایوں ۱۹۲۲ ع ۔
- ۳۲۔ غزلیں نکات : قائم چاند پوری ، ص ۱۶۷ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ ع ۔
- ۳۳۔ تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ ۔
- ۳۴۔ مزارات اولیائے دہلی : محمد عالم شاہ فریدی دہلوی ، ص ۱۲۸ ، (بار دوم) چید برقی پریس ، دہلی ۱۳۴۶ھ ۔
- ۳۵۔ تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۳۱ ۔ ۳۶۔ تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ ۔
- ۳۷۔ مزارات اولیائے دہلی : ص ۱۲۸ ۔
- ۳۸۔ چمنستانِ رحمت الہی : مصنفہ واحد یار خان ، ص ۳ ۔ ۴ ۔ مطبع جامع تجارت منطقہ اسلامیہ ، میرٹھ نمبر ۱۸۸۳ ع ۔
- ۳۹۔ نکات الشعرا : ص ۱۴۰ ۔ ۴۰۔ غزلیں نکات : ص ۱۶۷ ۔
- ۴۱۔ تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ ۔
- ۴۲۔ طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۱۵ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۸ ع ۔
- ۴۳۔ ابن اورینٹل بائیوگرافیکل ڈکشنری : تھامس ولیم ہیل ، ص ۱۲۷ ، ایڈیشن ۱۸۹۳ ع ۔
- ۴۴۔ تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ ۔
- ۴۵۔ گلِ رعنا : سید عبدالحی ، ص ۲۰۴ ، مطبع معارف ، اعظم گڑھ ۱۳۷۰ھ ۔
- ۴۶۔ دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، تذکرۂ عشق ، (جلد اول) ، ص ۹۲ ، پشہ ۱۹۵۹ ع ۔
- ۴۷۔ گلشنِ سخن : مردان علی خان مبتلا ، مرتبہ مسعود حسن رحیمی ادیب ، ص ۷۵ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۵ ع ۔
- ۴۸۔ ایضاً : ص ۷۵ ۔ ۴۹۔ تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ ۔
- ۵۰۔ مجموعہ "نثر" : قدرت اللہ شامی ، مرتبہ محمود شمرانی ، جلد اول ، ص ۱۱۸ ، پنجاب یونیورسٹی ۱۹۳۳ ع ۔
- ۵۱۔ دیوانِ بیدار (فارسی و اُردو) : مرتبہ محمد حسین بحوی حدیقی ، مطبوعہ مدراس ۱۹۳۵ ع ۔ دیوانِ بیدار (اُردو) ، مرتبہ جلیل قدوائی ، مطبوعہ پنجوستانی اجلیسی ۱۹۳۷ ع سے ہم نے استفادہ کیا ہے ۔

۵۶۔ دیوار نے شاہ عبدالستار کی وفات پر ایک قطعہ "تاریخ" لکھا ہے جس کے اس مصرع سے "دلو حق گلشن فردوس مقام اعلیٰ" سے ۱۱۷۰ء برآمد ہوئے ہیں۔ دیکھیے دیوانِ دیوار، مرتبہ محمد حسین بحوی مدنی، ص ۱۷۰، مدراس ۱۹۳۵ء۔

۵۷۔ غزلِ نکات : ص ۱۶۷ - تذکرۂ شعرائے اردو : ص ۳۱ -

۵۸۔ مجموعہ "لفز" : ص ۱۱۸ -

۵۹۔ ماہنامہ اردو نے معنی : اینڈر حسرت موہانی، جلد ۱، نمبر ۱۶، ص ۱۴، دسمبر ۱۹۰۲ء -

۶۰۔ نکات الشعراء : ص ۱۶۲ -

۶۱۔ خوش سرگمہ "زیبا" : (جلد اول)، ص ۱۵۲ -

۶۲۔ نکات الشعراء : ص ۱۶۲ اور تذکرہ رشتہ گوئیوں : منہج علی گوردہزی، ص ۱۲۶، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد ۱۹۳۳ء -

۶۳۔ غزلِ نکات : ص ۱۶۱ -

۶۴۔ تذکرۂ علماۓ ہند : رحمان علی، ص ۱۲۲، مطبع لوکشنور، لکھنؤ (بار دوم) ۱۹۱۳ء -

۶۵۔ غزلِ نکات : ص ۱۶۱ -

۶۶۔ ۶۷۔ تذکرۂ شعرائے اردو : ص ۱۲۲ -

۶۸۔ دو تذکرے : (جلد دوم)، ص ۱۳۸ -

۶۹۔ گلزارِ ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۳۹۰، (معاصر شماره ۲۲ و شماره ۲۸، ۲۹)، دائرۃ ادب، ہشتہ ۱۹۷۳ء -

۷۰۔ گلشنِ سخن : مبتلا لکھنوی، ص ۱۹۲ -

۷۱۔ گلشنِ ہند : مرزا علی لطف، ص ۱۹۸، دار الاشاعت، لاہور ۱۹۰۶ء -

۷۲۔ خطوطِ دیوانِ شاہ قنوت اللہ قنوت، قومی عجائب خانہ کراچی۔ راقم الحروف نے انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، بوڈلین لائبریری اور قومی عجائب خانہ کراچی کے خطوطات سے استفادہ کیا ہے۔ شفیق خواجہ نے جائزۂ خطوطاتِ اردو (جلد اول) میں قومی عجائب خانے کے خطوطات کا تفصیلی تعارف کرائے ہوئے لکھا ہے کہ "قورق ۱۶ ب سے یہ خطوط خود مصنف نے لکھا ہے"، ص ۶۴۲، مرکزی اردو بورڈ، لاہور ۱۹۷۹ء -

۷۳۔ گلزارِ ابراہیم : ص ۳۶۹ -

۷۴۔ تذکرۂ مسرت انزا : امرا اللہ آبادی، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۲۴۲، مطبوعہ، معاصر، ہشتہ -

- ۷۲-۷۳- گلزار ابرام : ص ۲۵۹ - ۷۴- گلشن سخن : ص ۱۹۲ -
 ۷۵- غلوطات الجمن ترقی اردو (جلد اول) ، ص ۱۹۸ ، مرتبہ انسر صدیقی ،
 الجمن ترقی اردو پاکستان ۱۹۶۵ ع -
 ۷۶- شاہ لدوت اللہ قدرت : مشفق خواجہ ، ص ۲۳ ، مطبوعہ مجلہ "تحقیق" ،
 پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۷۹ ع -
 ۷۷- تذکرۂ شعرائے اردو : ۱۳۳ -
 ۷۸- تذکرۂ ہندی : ص ۱۷۷ - ۷۹- مجموعہ "لفز" (جلد دوم) ص ۳۱۷ -
 ۸۰- نکات الشعرا : ص ۱۴۹ و غزل نکات : ص ۱۱۸ -
 ۸۱- تذکرۂ شعرائے اردو : ص ۱۹۶ - ۸۲- تذکرۂ ہندی : ص ۲۷۱ -
 ۸۳- مجموعہ "لفز" (جلد دوم) ، ص ۳۱۷ -
 ۸۴- ایضاً : ص ۳۱۸ - ۸۵- تذکرۂ ہندی : ص ۲۷۱ -
 ۸۶- گلشن سخن : ص ۲۵۹ - ۸۷- گلشن ہند : ص ۲۵۴ -
 ۸۸- مجموعہ "لفز" : ص ۳۱۸ - ۸۹- تذکرۂ شعرائے اردو : ص ۱۹۶ -
 ۹۰- عمدۂ مستطب : لواب اعظم الدولہ میر محمد خان بہادر سرور ، مرتبہ ڈاکٹر
 خواجہ احمد فاروق ، ص ۸۱۴ ، شعبہ "اردو دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ ع -
 ۹۱- گلشن بخار : لواب مصطفیٰ خان شیخ ، ص ۲۴۰ ، مطبع لوکشنور ،
 لکھنؤ ۱۹۱۰ ع -
 ۹۲- عیار الشعرا (عکس) : غزولہ الجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی -
 ۹۳- عمدۂ مستطب : ص ۸۱۴ - ۹۴- مجموعہ "لفز" : ص ۳۱۸ -
 ۹۵- عمدۂ مستطب : ص ۵۱۱ - ۹۶- نکات الشعرا : ص ۱۴۹ -
 ۹۷- دو تذکرے (تذکرۂ شورش) : جلد اول ، ص ۱۸۳ -
 ۹۸- تذکرۂ مسرت الزا : مرتبہ ناشی عبدالودود ، ص ۷۱ -
 ۹۹- گلزار ابرام : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۴۰۳ -
 ۱۰۰- دیوان حضور : مرتبہ مختار الدین احمد ، ص ۱۴ ، دہلی ۱۹۷۷ ع -
 ۱۰۱- ۱۰۲- گلزار ابرام : ص ۹۱ -
 ۱۰۳- ۱۰۴- ۱۰۵- تذکرۂ مسرت الزا ، ص ۷۱ -
 ۱۰۶- گلشن سخن : سینلا لکھنوی ، ص ۱۰۰ -
 ۱۰۷- گلزار ابرام : ص ۹۱ -
 ۱۰۸- دیوان حسرت عظیم آبادی : مرتبہ ڈاکٹر امبا سعیدی ، ملخصہ ص ۱۰۹ ،
 ترقی اردو بورڈ ، دہلی ۱۹۷۸ ع -

- ۱۰۹۔ گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۱۱۱ ۔
 ۱۱۰۔ دو تذکرے (جلد اول) : ص ۱۸۳ ۔
 ۱۱۱۔ دیوان حسرت عظیم آبادی : مرتبہ ڈاکٹر اسحاق سعیدی ، دہلی ۱۹۷۸ ع ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۸۷۸ ”اکثر تازہ گوہانِ آن شہر شاکر در اویند ۔“
 ص ۸۷۹ ”بیمب علوم فضل و کمال داشت خصوصاً در حکمت و فن شاعری ۔“
 ص ۸۷۹ ”مذمت اصلاح سخن از رائے سرب سنگھ گرفتہ ، الحال معترف است ۔“
 ص ۸۸۱ ”ہا ہر طغتمہ شاعری و معلوماتِ فن کہ داشت ہا سلطان الشعرا ہم مقابلہ می خواست ۔“
 ص ۸۹۹ ”از خوبان روزگار است ، فہمے تیز و تند دارد و از چندی فقیر لباس کردہ باستغنائے تمام پسر برد ۔“
 ص ۹۰۰ ”خود را بہ لباس درویش آراستہ دارد یعنی ہیبتہ گیروی پر سراج می بندد ۔“
 ص ۹۰۱ ”اکثر در صحبتہا بالفقر ہگری می بیش می آید ۔“
 ص ۹۰۱ ”ہا فقیر آشناست ۔“
 ص ۹۰۲ ”از چندی در اکبر آباد رولق افروز است ۔“
 ص ۹۰۲ ”بہادر از روسائے دہلی است ۔“
 ص ۹۰۸ ”ہر احوال فقیر شغلستہا کند ۔“
 ص ۹۰۹ ”ہندہ وے را یک بار در مشاعرہ بہ لکھنؤ دہدہ ام ۔“
 ص ۹۰۹ ”حسب اتفاق بہ عظیم آباد تشریف آوردند ۔“
 ص ۹۰۹ ”الحال کہ سال یک ہزار و یک حد و ثود و شفی ہاند بہ امداد اکابر آن دیار پسر می برد ۔“
 ص ۹۱۸ ”از چندی دل از جہان قاتی برکنندہ برائے چاودانی رحل التمت افکند ۔“
 ص ۹۲۰ ”رہبتہ بطرز می گویند ۔“

چند اور شعرا

دل کے اجڑنے اور اس کی سرگزشت کے ختم ہونے سے ، دلی کے فنون ، اہل فن کی ہجرت کے ساتھ ، بر عظیم کے عشق صوفائی سراگز میں تیزی سے بے ہوشی لگے اور ایک طویل عرصے تک دلی کی روایت اور اس کے زبان و بیان ان نئے سراگز پر چھانے رہے ۔ عشق الہی شعرا میں سے ایک ہیں جو دلی سے ہجرت کر کے مرشد آباد گئے اور وہاں سے عظیم آباد آ کر بسیم ہو گئے ۔ شیخ رکن الدین عشق^۱ (۱۱۳۷ھ - ۱۲۰۳ھ/۱۲۵۳ - ۱۷۲۳ع - ۱۷۸۹ع) جو مرزا گھیسٹا کے نام سے مشہور تھے ، شیخ محمد کریم غازی کے بیٹے^۲ ، شاہ فرہاد ابوالعلائی نقشبندی دہلوی کے لوائے^۳ اور اپنے وقت کے برگزیدہ صوفی اور معروف شاعر تھے ۔ شاہجہان آباد میں پیدا ہونے ، وہیں پلے بڑھے اور تعلیم و تربیت حاصل کی ۔ لادر شاہ کے حلقوں کے بعد جب احمد شاہ ابدالی کے حملے شروع ہوئے اور مرہٹوں کی بورش اور جاٹوں کی لوٹ مار نے اہل دہلی پر زندگی تنگ کر دی تو رکن الدین عشق بھی عالمہ جوانی میں دلی سے مرشد آباد آ گئے اور خواجہ محمد خاں کی فوج میں کہہ لو اب قاسم علی خاں عالی جاہ کا رسالہ دار تھا ، ملازم ہو گئے اور ہزار سواروں کا منصب پایا ۔ یہ زمانہ ان کا چین آرام سے گزرا ۔ خواجہ محمد خاں ان کا بہت خیال کرتے تھے ۔ جب عمر چالیس کے قریب ہوئی تو دلہا سے جی اچاٹ ہو گیا اور درویشی ، جو ان کے خاندان کی قدیم روایت تھی ، اختیار کر لی ۔ ملازمت چھوڑ کر بنگالہ سے دیہات مغربیہ جانے کے لیے عظیم آباد چلے آئے اور لباس درویشی پہن کر یہیں ٹھہر گئے^۴ ۔ عظیم آباد میں حضرت مخدوم منعم پاک کی صحبت سے ، جو عشق کے لانا شاہ فرہاد کے صحبت ہاتھ تھے ، فیض اٹھایا اور پھر ان کی اجازت سے حضرت برہان الدین خدا نما کی خلعت میں خالص پور (مضافات لکھنؤ) چلے آئے اور ان کے ہاتھ پر بیعت کی ۔ عظیم آباد واپس آ کر مخدوم منعم پاک کی خلعت میں حاضر رہے اور جب کامل ہو گئے تو مسند خلافت پر بیٹھے ۔ سلسلہ ابوالعلائیہ فرہادیہ جاری کیا اور علم

ہنسی گھاٹ میں نکلیہ" عشق کی بنیاد ڈالی ۔ یہ سلسلہ بھی نقشبندیہ سلسلے کی ویسی ہی ایک شاخ ہے جیسی حضرت مجدد الف ثانی کی شاخ "نقشبندیہ مجددیہ" اور خواجہ ناصر ہندلیب و خواجہ میر درد کی شاخ "طریقہ ہدی" کہلاتی ہے ۔ سرکار سارن کے فوج دار اشرف خان نے ، جو شاہ رکن الدین عشق سے ارادت و عظمت رکھتا تھا ، بڑی رقم خرچ کر کے لہر دریا ایک رفیع الشان مکلف تعمیر کرایا اور اسے پردوں اور فروش سے آراستہ کر کے حضرت عشق کو دے دیا ۔ وہ ہر سال ایک معقول رقم خدام کے اخراجات کے لیے بھی نذر کرتا تھا ۔ اشرف خان کی وفات کے بعد ان کے بیٹے احمد علی خان نے بھی اس سلسلے کو جاری رکھا ۹۔ شاہ عشق نے ۷ جادی الاول ۱۰۷۰ھ/ ۱۶۶۱ء کو ۶۶ سال کی عمر میں وفات پائی ۔ ان کے شاگرد مرزا محمد علی لدوی نے قطعہ "تاریخ وفات گہا" ۱۰ :

شور و اویلا خاد اندر جہانب چون اجل آمد سر بالین عشق
گفت لدوی سال تاریخ وفات "ہادی ما شاہ رکن الدین عشق"

لکھیہ" عشق کے اسی حجرے میں ، جہاں عشق رہافت و عبادت میں مصروف رہتے تھے ، مدفون ہوئے ۔

رکن الدین عشق اپنے زمانے کے برگزیدہ صوفی "عارف صاحب کمال اور درویش بے مثال" ۱۱ تھے ۔ معتقدین کی کثیر تعداد ان کے ہاں حاضر رہتی تھی ۔ ابراہیم خان خلیل نے لکھا ہے کہ "معتقدین کے ہجوم میں درویشی میں بھی بادشاہی کرتے ہیں" ۱۲۔ عشق نے الہی "مردے حسن پرست ، درد مند ، صاحب دل" ۱۳ لکھا ہے اور قدرت اللہ قاسم نے "روشن ضمیر ، صاحب قوجہ ، قوی التأثير" ۱۴ کے الفاظ لکھے ہیں ۔ سودا ان کے بڑے بار تھے جس کا اظہار خود عشق نے بڑی محبت سے اس شعر میں کیا ہے :

کیا پاس بھروں عشق لیے شعر چھو اپنے
سودا جو بڑا بار تھا سو دور کہیں ہے

لیکن ان کی شاعری کے مزاج پر سب سے زیادہ اثر خواجہ میر درد کا ہے :

اے عشق اس نزل کے تئیں کہہ بطور درد
جو اس کے قافیے کے تئیں تو بدل سکے

میر کی آواز بھی ، جن کی شاعری اس دور کی روح کی آواز تھی ، عشق کی آواز اور لہجے میں شامل ہے ۔

عشق سے ایک ضخیم کلیات یادگار ہے جو مرتتب و شائع ہو چکا ہے ۱۵ اور

جس میں ۹۸۰ غزلیات ، تین مثنویاں — مثنوی حکایت سنار ، ساقی لاندہ اور مثنوی عارفانہ — شامل ہیں۔ ان کے علاوہ سوز و گداز کے نام سے ایک واسطیہ ، پانچ تضمینیں ، ایک نظم ”مطلبہا در مثل“ کے عنوان سے ، جس کے ہر مصرع لفظ میں ایک ضرب المثل کو بالذہا گیا ہے اور ۸۱ رباعیات ، دس قطعات بھی شامل ہیں۔ کلیات کے علاوہ عشق نے صوفیانہ موضوعات پر کئی رسالے بھی لکھے۔ ثائب عظیم آبادی نے تصوف کے موضوع پر عشق کے تین قلمی رسالوں — اسراج البحار ، سلطان العشق ، تعلیم الخلقاء کے علاوہ ”مکتوبات“ کا ذکر بھی کیا ہے اور بتایا ہے کہ یہ موجود ہیں۔ ۱۶

اس دور کے عظیم آباد کی ادبی و ذہنی نشا، زبان و بیان اور موضوعات پر دہلوی شعرا کا اثر گہرا تھا جن میں میر ، درد اور سودا کے اثرات سب سے نمایاں تھے۔ خود عشق کا وطن دہلی تھا اور وہ اسی اثر و روایت کو لے کر عظیم آباد آئے تھے۔ اسی لیے عشق کے موضوعات ، زبان و بیان او شعری مزاج پر دہلوی رنگِ سخن نمایاں ہے۔ دہلوی رنگِ سخن میں تین باتیں نمایاں تھیں۔ ایک غم و حزن کی درد مندانہ کیفیت ، دوسرے تصوف و معرفت کے مضامین اور صوفیانہ تجربات کا اظہار اور تیسرے عام بول چال کی زبان ، روزمرہ ، محاورہ و ضرب المثل کا شاعری میں استعمال۔ یہ تینوں اثرات ہمیں عشق کی شاعری میں ملتے ہیں۔ درد و غم یا واردات و تجربات کے اظہار میں وہ درد و میر کی پیروی ضرور کرتے ہیں لیکن عشق کے ہاں تجربہ اور اس کے اظہار کی وہ گہرائی اور تہ داری نہیں ہے جن سے درد و میر کے اشعار ہمارے ادراک و شعور کا حصہ بن جاتے ہیں۔ وہ ایک فطری شاعر ضرور تھے لیکن ان کی شاعرانہ صلاحیتیں دوسرے درجے کی تھیں۔ جب عشق صوفیانہ موضوعات و تجربات کا اظہار کرتے ہیں تو ان کے ہاں اشعار کی چتر سے چتر صورت یہ سامنے آتی ہے :

جستجو میں مری نہ حیراں ہو مثلر عتقا میں گھر نہیں رکھتا

اسی کا آئینہ عژدہ ہزار عالم ہے

دوانے کیا کہوں تہہ سے گہاں گہاں دیکھا

وہ دل چو برعلی کو بتاتا تھا دوس عشق

شرح کتاب عشق سے لاپہار ہو گیا

کہنے کو ادھر ادھر گئے ہم تھے پیری طرف چمدر گئے ہم

بدلتے ہیں اپنی جستجو میں بس آپ سے اس قدر گئے ہم

ہستی چھٹی عدم میں ہوتی ہستی نمود
 دھوکا نہ کھا کہ غنی ہے دریا محاب میں
 محتاجی پسند ہے بتدوین کی ورلہ میں
 پیرے سوائے تیرے سے طلب کار کچھ نہیں
 جسو آرزو ہے اس کا نتیجہ ہے الفصال
 پتہ یہ آرزو ہے کہ کچھ آرزو نہ ہو
 دشتِ عدم کی سیر تو کی اتنی ہم نے عشق
 تھک تھک کے آگے بڑھتے ہیں و گاہ رہے
 نے عکس آنے میں نظر آئے کیا ظہور
 تم سامنے نہ ہو تو محاب ہم کہاں رہے

ان اشعار کا آپ خواجہ میر درد کے اشعار سے مقابلہ کجیے تو درد کے ہاں
 روحانی تجربات ، باطنی کیفیات اور قلبی واردات کے اظہار میں ایک ایسی
 انفرادیت محسوس ہوگی جو اردو شاعری میں انہیں ممتاز کرتی ہے ۔ درد اپنی
 کیفیت اور تجربے کو جس انداز ، جس لہجے اور الفاظ کی مخصوص نشست و
 تریب کے ساتھ بالذات ہی اس سے وہ انداز و ادا پیدا ہوتا ہے جس سے ہم
 درد کو پہچانتے ہیں ۔ عشق درد کے قریب آئے ضرور ہیں لیکن یوں محسوس ہوتا
 ہے جیسے وہ انہیں (میر درد کو) چھو کر گزر گئے ہیں ۔ ان کا انداز سودا کی طرح
 خارجیت لیے ہوئے ہالیہ ہے ۔ درد کی طرح عشق کی شاعری کا مرکزی نقطہ یہی
 عشق ہے اور اس عشق کا رخ بھی حقیقت و معرفت کی طرف ہے لیکن اس میں
 حال و قال کی وہ کیفیت اور والہانہ پن نہیں ہے جو ہمیں درد کے ہاں ملتا ہے ۔
 عشق یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ :

تاثر نہ ہو قول میں جس طود سے میرے
 تم جس کو اثر گھتے ہو میں اس کا یاد ہوں
 اگر الفاظ و معنی میں سخن کو خوش نما لکھے
 قبول دل نہ ہووے جو نہ انداز و ادا لکھے

لیکن اپنے اس معیار سخن کے اظہار کے باوجود ان کے ہاں نہ انداز و ادا ایسا
 نکلتا ہے جو منہرد ہو اور نہ اثر و کیف کی وہ گہرائی ہے کہ ان کا شعر ہمارے
 وجود پر چھا جائے ۔ ”وہ اور چیز“ جس کی طرف عشق اپنے سننے یا پڑھنے والوں
 کو متوجہ کرتے ہیں ، ان کے ہاں کم ہے :

تقریر صاف کرتے ہو مولوک کیا ہے عشق
وہ چیز اور ہے کہ اثر ہو زبان سے

عشق کی شاعری کے سلسلے میں یہ رائے اس وقت پیدا ہوئی ہے جب ہم درد یا میر کی شاعری کے ساتھ ان کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں۔ لیکن اگر درد و میر کو نظر انداز کر دیا جائے تو وہ ہمیں اپنے دوسرے معاصرین کے ساتھ ایک قابل ذکر شاعر نظر آتے ہیں جن کے ہاں اس دور کی شعری روایت کے مطابق عشق و اخلاق موضوعات بھی ہیں، معرفت و سلوک بھی ہے، شاعرانہ سلیقہ بھی ہے اور زبان و بیان پر قدرت بھی انہیں حاصل ہے۔ عشق کی شاعری نے عظیم آباد و بنگالہ کے شعرا کو متاثر کیا ہے اور روایت تصوف کو اس طور پر قائم کیا ہے کہ آئندہ دور میں راسخ عظیم آبادی اسی روایت سے اپنی شاعری کا چراغ روشن کرتے ہیں۔ عشق ان چند شعرا میں سے ایک ہیں جو اردو شاعری کی روایت کی بنیادوں کو اس وسیع و عریض علاقے میں مستحکم کرتے ہیں۔ عشق دہلوی رنگ سخن کے مطابق، عام بول چال کی زبان میں شاعری کرتے ہیں جو سادہ، روان، فصیح اور ثقل و اشکال سے پاک ہے۔ تعقید لفظی بھی ان کے ہاں اسی لیے کم ہے۔ ان کی شاعری میں ایک ہلکا سا لہجہ موجود ہے جس کی لے میں ہلکی سی درمندی، ہلکا سا حزن و غم اور ہلکے ہلکے سے جذبات بھی شامل ہیں۔ ہم عشق کے شعر پڑھ کر بے مزہ نہیں ہوتے لیکن یہ مزہ اور یہ لطف اس درجے کا نہیں ہے جو ہمیں درد یا میر کے ہاں ملتا ہے۔ سید سلیمان ندوی نے کہا تھا کہ ”صوفیانہ مضامین کی آمد وہی ہے جو درد میں ہے مگر درد کا مختصر سا بیان غم یعنی ان کا دو جزو کا مختصر دیوان عشق کے پچاس جزو کی شرح الم یعنی ان کے کلیات کے ساتھ مستند اور نظریے کی نسبت رکھتا ہے۔“ آپ عشق کے یہ چند منتخب شعر پڑھیے تو آپ ان سے لطف اندوز ہو کر ضرور ہوں گے لیکن ان میں لطف و اثر کی وہ کیفیت نہیں ملے گی جو عظیم شاعری کا جوہر ہے اور جو ہمیں درد و میر کے ہاں محسوس ہوتی ہے :

خدا اولدا اے آباد رکھنا	ہا ہے دل میں آوہ خانہ ویران
جب ہو گیا وہ سانے ساہ سا ڈھل گیا	دیکھا نہ آفتاب کبھی تیرے روبرو
شاید گم وہ اپنے گھر نہ ہوگا	فریاد منی لے عشق کی رات
بہ سے گیا بوجھتا ہے کیا دیکھا	اپنی آنکھوں سے بوجھ لے خوش چشم
اے کی زلفیر مت ہسلانے گا	شعر ہر سا گزیر کے دیوانے

ہر اک کی پیروی کو نہ کر دل قبول تو
دنیا میں عشق قاتلہ سالار ہو گیا

یہ چند اشعار اور پڑھیے :

دن کو رہنے ہیں ہنگولے کی طرح سرگرداں
رات کو داغ کی مانند چلا کرتے ہیں
کیا کیا جفا ہیں ظالم ہم نے تری سیوی ہیں
لیکن شکایتوں سے لب آشنا نہیں ہیں
گوں سا ہو گا وہ دن یار خدا ہی جانے
عمر گزری ہے یہ متھے ہیں گمہ آپ آنے ہیں

سنا ہے کہ وہ آج آنے کو ہے خدا جانے سچ ہے گمہ افواہ ہے
مرنے مرنے کئی نہ تنہائی اے شہر وصل غروب تو آن
سعیت گلے آئے اس طرح لہٹی کہ جیسے ملے آشنا آشنا ہے

جس درد کے علاج میں مرنے ہیں یہ طبیب
ہے عشق کے سوا کوئی آزار اور بھی

کیا شکایت گروہ زمانے سے بے کسی آنی دل کے جانے سے
کیا فائدہ جو اس سے ملاقات ہی نہ ہو
بالفرض مثلر غضر اگر عمر چاہیے

عشق کا سارا کلام عشاقیہ ہے جس میں تصوف کا رنگ گھلا ہوا ہے۔ طرز سادہ
و سلیس ہے۔ اچھی غزلیں عام طور پر چھوٹی بحر میں ہیں۔ عام بول چال کی
زبان کو شاعری میں استعمال کرنے کی وجہ سے عشق کی زبان پر عربی و فارسی
اثرات گہرے نہیں ہیں۔ عام ہندی الاصل الفاظ، جو اس زمانے کی عام زبان کا
حصہ تھے، میر و درد کی طرح ان کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ مثلاً اور پس، نہا،
سمنکہ، سنجوک، لہٹ اور سرن وغیرہ۔ ان کی شاعری میں وہ تمام موضوعات
بنیادی علامات و رموز کے ساتھ ملتے ہیں جو اس دور کی روایت شاعری کا حصہ
تھے۔ مثلاً جبر و اختیار، وحدت و کثرت، قلب و لعل، وجود و عدم، مظہر
و ظاہر، گنہ و ذین، ذہر و حرم۔ یا عشق و عاشقی کے رمز و کھنائے جیسے گریہ
و چشم لر، انتظار و وعدہ، چتون و وحشت، جفا و وفا، ہجر و وصل،
وغیرہ۔ عشق کی غزل کے لہجے میں ہلکی سی فود مستدی کے باوجود ایک شکستگی
موجود ہے۔

عشق نے مشوہاں بھی لکھی ہیں لیکن ان کی مشوہوں میں وہ ربط اور

جولہری بیان نہیں ہے جو طویل نظم میں ہونا چاہیے۔ مثنوی 'حکایت سنار' میں ایک ماثوق الفطرت واقعے کو حضرت علیؑ سے منسوب کر کے بیان کیا ہے۔ مثنوی عارفانہ میں، جو ایک طویل مثنوی ہے، عشق نے اپنے سلسلہ تصوف کے حوالے سے عام غلطی کے لیے اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کی ہے۔ اس مثنوی میں وہ شاعرانہ بیان بھی نہیں ہے جو مثنوی کو دلچسپ و جاذب توجہ بناتا ہے۔ یہ وہ موضوع تھا جسے نثر میں زیادہ بہتر طور پر بیان کیا جا سکتا تھا۔ ان مثنویوں میں عشق کے ہاں فنی لاپرواہی کا احساس ہوتا ہے۔ عشق کا 'ساقی نامہ' دلچسپ ہے لیکن اس میں وہ والہانہ کیفیت نہیں ہے جو دودست کے 'ساقی نامہ' میں ملتی ہے۔ 'سوز و گداز' و 'سوخت' ہے اور واسوخت کی روایت کے مطابق اس میں عشق کی سوختگی موجود ہے۔ رباعیات میں حمد، نعت، منقبت اور اخلاق و صوفیانہ موضوعات کو بیان کیا ہے۔ مثنویوں اور دیگر اصنافِ سخن میں عشق اس سطح پر نہیں آئے جس پر وہ ہمیں غزل میں دکھائی دیتے ہیں۔ غزل ہی ان کا اصل میدان ہے جہاں وہ اس دور کے اُن شعرا میں ممتاز ہیں جنہوں نے تصوف آمیز غزل کی روایت کو چار و بنگالہ میں پھیلا یا اور مقبول بنایا۔ سرزا بھجور یکم فدوی عشق کے شاکردوں میں سب سے نمایاں ہیں۔

سرزا محمد علی لدوی^{۱۸} (م ۱۳۱۰ھ/۱۹۹۵ء) جو عرف عام میں سرزا بھجور^{۱۹} کے نام سے موسوم تھے، شاہجہان آباد کے رہنے والے تھے۔ ف میں پیدا ہوئے، یوں بچے بڑے اور جب ابدالی کے حملوں نے دہلی کی حالت ابتر کر دی تو وہ بھی اپنے استاد عشق کی طرح ترکہ وطن کر کے تلاشِ معاش میں لکھنؤ و فیض آباد چلے گئے اور وہاں سے عظیم آباد^{۲۰} آکر رکن الدین عشق کے شاگرد ہو گئے^{۲۱} جس کا اعتراف فدوی نے اپنے دیوان میں بار بار کیا ہے: مثلاً

دورِ گل پسہ کسر رسمِ لدوی تیرے ہر شعر میں ہے لکھتِ عشق

اس کو کچھ اور من سمجھنا تو ہے مراسر یہ فیضِ حضرتِ عشق^{۲۲}

لدوی کے اکثر اشعار سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ رکن الدین عشق کے نہ صرف شاگرد بلکہ مرید بھی تھے۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے:

مرشدِ مرے ارشاد ہو، کچھ مجھ کو بھی

صاحبِ مرے ارشاد ہو، کچھ مجھ کو بھی

ن۔ اپنے ایک شعر میں اپنے وطن کی طرف یوں اشارہ کیا ہے:

رشتہٗ لردوس ہے دہلی لدوی گاڑیو مجھ کو وطن میں میرے

غالی نہ پھروں روئے سے یا حضرت عشق
نیتانی ہو اسناد ہو ، کچھ مجھ گلو بھی

قدوی فارسی و عربی سے واقف تھے اور علم موسیقی سے بھی مناسبت رکھتے تھے۔ ۲۴ میر حسن نے ، جن سے ان کے ذاتی مراسم تھے ، لکھا ہے کہ ”علم موسیقی سے بہرہ مند اور ستار نوازی سے بھی قدرے واقف ہیں۔ ۲۴“ میر و سیاحت کے بہت شوقین تھے اور اکثر ایک شہر سے دوسرے شہر آتے جاتے رہتے تھے۔ میر حسن کے بیان سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے کہ ”کبھی ایک جگہ ایام نہیں کرتے۔ کبھی عظیم آباد میں ، کبھی مرشد آباد میں اور کبھی فیض آباد میں نظر آتے ہیں۔ میں نے سنا ہے کہ آج کل ہنگامہ میں نگر سیٹھ کے ساتھ بسر کر رہے ہیں۔ ۲۵“ اپنے کلام میں بھی قدوی نے اپنے اس مزاج کی طرف اشارے کیے ہیں :

برنگار کی روش ہے سرگشتی میں قدوی
ہے ایک ہالوں باہر یاں ایک ہالوں گہر میں
وحشت ہے جیسی ، دے مجھے مقدور بھی خدا
ہو صبح روم میں تو گروں شام شام میں

عظیم آباد میں قدوی مباراجہ کلیان سنگھ عاشق (۱۱۶۵ھ - ۱۲۲۶ھ/۱۷۵۱ء - ۱۸۱۲ء) کی وفات میں بسر کرتے تھے ۲۶ اور مزاجاً لطیف طبع ، تاریف وضع ۲۷ خوش طبع اور شیریں کلام ۲۸ انسان تھے۔ شورش ۲۹ نے انھیں عاشقِ نیشہ ، نیک الدیشہ ، صاحبِ احتیاط ، خوش اختلاط لکھا ہے اور اسرافت الہ آبادی نے ، جن سے ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ء میں قدوی کی عظیم آباد میں ملاقات ہوئی تھی ، ان کے اوصافِ حمیدہ ، خلوت و شہریں زبانی کی تعریف کی ہے ۳۰۔“

قدوی کا سال وفات معلوم نہیں ہے۔ ڈاکٹر ہد حسین نے قدوی کا سال وفات ۱۲۰۳ھ اور ۱۲۱۵ھ کے درمیان متعین کیا ہے ۳۱ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ۱۲۰۳ھ میں قدوی نے اپنے استاد و مرشد کا قطعہ تاریخ وفات لکھا تھا اور مرزا علی لطف نے اپنے تذکرے ”گلشن ہند“ میں ، جو ۱۲۱۵ھ کا لکھا ہوا ہے ، انھیں مرحوم لکھا ہے۔ قاضی عبدالودود نے قدوی کا زمانہ وفات ۱۲۰۸ھ اور ۱۲۱۵ھ کے درمیان متعین کیا ہے۔ ۳۲ لیکن ہمارے حساب سے ان کا زمانہ وفات ۱۲۰۸ھ اور ۱۲۱۲ھ کے درمیان متعین کیا جا سکتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ میر ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ء میں دہلی سے لکھنؤ آئے۔ نواب آصف الدولہ کا دور حکومت (۱۱۸۸ھ - ۱۲۱۲ھ/۱۷۷۵ء - ۱۷۹۷ء) تھا۔ غلام علی راسخ

عظیم آبادی کی مثنوی ”گشدر عشق“ میں ایک طویل قصیدہ آصف الدولہ کی مدح میں ملتا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ راسخ عظیم آبادی آصف الدولہ ہی کے دور میں لکھنؤ آئے اور یہیں میر کے شاگرد ہوئے۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ میر کے شاگرد ہونے کے وقت مرزا فدوی وفات پا چکے تھے، اس لیے قاضی عبدالودود کے حال ۱۲۰۸ھ کو سامنے رکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ فدوی کی وفات ۱۲۰۸ھ اور ۱۲۱۲ھ کے درمیان ہوئی۔ راسخ کے قصیدے، میر کی شاگردی اور خود آصف الدولہ کے دور حکومت کے پیش نظر یہ بھی قیاس کیا جا سکتا ہے کہ فدوی نے ۱۲۱۰ھ/۹۶ - ۱۷۹۵ع میں وفات پائی۔ اس وقت وہ عظیم آباد میں تھے اور وہیں شاہ عشق کے مکان میں مدفون ہوئے۔ ۳۳

مرزا محمد علی فدوی سے ایک دیوان یادگار ہے جو ”کلیاتِ فدوی“ کے نام سے مرتب و شائع ہو چکا ہے۔ ۳۴ یہ کلیات ۸۲۵ غزلیات، ۱۱۹ منفرق اشعار، ۳۳۸ رباعیات، ۹ غزلیات، ۱ واسوخت، ۲ ترجیع بند، ۱ ترکیب بند، ۸ مقطعات پر مشتمل ہے۔ فدوی نے اپنا پہلا دیوان خالق کر دیا تھا ۳۵ اور موجودہ دیوان دوسرا دیوان ہے۔ فدوی نے اپنے دیوان کا ایک انتخاب ابراہیم خاں خلیل گو بھی بھیجا تھا جس کا انتخاب تذکرۃ گلزارِ ابراہیم میں شامل ہے۔ ۳۶ میر حسن چلے تذکرہ نگار ہیں جنہوں نے مرزا فدوی کو اپنے تذکرے میں شامل کیا ہے۔ فدوی ایک قادر الکلام اور بہر گو شاعر تھے اور شاعری کی وہی روایت لے کر عظیم آباد پہنچے تھے جو ”زردِ عمل کی تھرپک“ کے زیر اثر دلی میں مقبول تھی اور جس کی ایک صورت شاہ حاتم کی شاعری میں اور دوسری صورتیں میر، درد، سودا کے کلام میں ملتی ہیں۔ فدوی میر حسن کے ہم عصر اور اس نسل سے تعلق رکھتے تھے جس نے میر، سودا و درد کے دورِ پختگی میں اپنی شاعری کا آغاز کیا تھا۔ اسی لیے، میر حسن کی طرح، فدوی کے کلام میں بھی گم و بیش و تمام رجحانات نظر آتے ہیں جو حاتم، میر، سودا اور درد کی شاعری کا طرۃ امتیاز تھے اور یہ وہ اثرات تھے جن سے بچ کر اس دور کا کوئی شاعر حدودِ شاعری میں داخل نہیں ہو سکتا تھا۔ میر حسن کی طرح فدوی نے بھی غزل میں اپنے دور کے مختلف رنگ اور اثرات کو قبول تو کیا لیکن کوئی ایسی انفرادیت پیدا نہ کر سکے جسے ہم درد، میر یا سودا کی طرح فدوی سے مخصوص کر سکیں۔ ان کے کلام میں شاہ حاتم، میر، درد اور سودا وغیرہ کے رنگ و لہجہ کے اشعار تو ضرور ملتے ہیں لیکن ان اشعار میں بھی وہ ان شعرا سے آگے نہیں بڑھتے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ فدوی کی شاعری کے آنے پر ان شاعروں

کے رنگوں کا عکس پڑ رہا ہے۔ ان کی غزل میں درد مندی بھی ملتی ہے، تصور بھی نظر آتا ہے، مضمون آفرینی بھی ہے، پُر آشنگ لہجہ بھی موجود ہے لیکن یہ سب کچھ پیروی کی برکت سے آیا ہے۔ اس دور میں فدوی کی یہی اہمیت ہے کہ وہ اپنے دور کے بڑے شعرا کی روایتِ شاعری کی پیروی سے ان کے رنگِ سخن کو پھیلانے اور نئی نسل کے شعرا میں مقبول بنانے کا کام کرتے ہیں۔ فدوی نے ایک شعر میں اپنی شاعری کو ”عطرِ مجموعہ“ کہا ہے :

عطرِ مجموعہ ہے ہر شعر میں اس کے فدوی

طرزِ گہی کی نہیں فدوی مرے دیوان کے بیچ

”عطرِ مجموعہ“ اس عطر کو کہتے ہیں جو کئی قسم کے عطروں کو باہم خلوط کر کے تیار کیا جاتا ہے اور ان کے باہم ملنے سے سب خوشبوئیں ایک نئی خلوط خوشبو کو پیدا کرتی ہیں۔ فدوی کے ہاں اس کی دو صورتیں ہیں۔ ایک صورت تو یہ ہے کہ فدوی کا شعر بڑھ کر بوب محسوس ہوتا ہے کہ یہ شعر میر، درد، سودا یا شاہ حاتم جیسا ہے۔ یہاں ہر شاعر کی ہلکی ہلکی خوشبو الگ الگ محسوس ہوتی ہے۔ فدوی کے اشعار مختلف خوشبوؤں کے ملنے سے ایک نئی خوشبو پیدا نہیں کرتے بلکہ یہ محض اس دور کے مقبول رنگوں کی پیروی کی ایک صورت ہے۔ دوسری صورت وہ ہے کہ یہ خوشبوئیں مل کر ایک نئی خوشبو کو جنم دیتی ہیں اور فدوی کے ہاں ایسے اشعار سامنے آتے ہیں جن میں آنے والے دور میں نمایاں و ممتاز ہونے والے شعرا مثلاً غالب، مومن اور آتش وغیرہ کی خوشبوئیں محسوس ہوتی ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ دو شعر دیکھیے جن میں علی انترتیب غالب، مومن اور آتش کے رنگ، لہجہ اور مزاج کا قدوسے احساس ہوتا ہے :

فدوی مرغبر عشق کو گیا پوچھتا ہے تو

منہ دیکھنے سے ہمارے چہرہ بے حال ہے

حکمت ہے محبت طبعِ مکدر کو چار سے

باقی بٹھا ہی دیوے ہے آخر ہمار کو

جب رونے پہ اپنے آنیے گئے ہم اے اور تجھے رلا لیں گے ہم

جان کہے تو یہاں ہے تجھے اے پردہ نشین

گوئی صورتِ نہیں صورت کے نظر آنے کی

گمراہ زمین کے اوپر مزار میرا ہے غبارِ خاطرِ گردوب غبار میرا ہے

کئی ہے ناز سے شہد کس سے یہ ادائی میں
بدن پہ شوخی سے سسکی ہوئی ہے جوں آج

یہ وہ رنگ تھے جو کئی رنگوں کے وسط گھر رہتے تھے اور جس وہ عطر مجموعہ ہے
جو غالب ، مومن اور آتش نے اپنی اپنی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لا کر بنایا
تھا اور جن کو انہارنے اور لکھارنے سے ندوی اپنی مخصوص آواز و لہجہ کو
جنم دے سکے تھے لیکن یہ صورت ، میر حسن کی طرح ، ندوی کی غزل میں بہت
گہم اشعار میں دکھائی دیتی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ عطر مجموعہ سا ،
جو ان شعروں میں محسوس ہوتا ہے ، نہ تو ندوی کی خاص خوشبوؤں کا امتزاج
ہے اور نہ ان کے تخلیقی شعور کا حصہ ہے بلکہ تخلیقی عمل کی ایک اتفاقی
صورت ہے ۔

ندوی سفر پسند ، عاشق مزاج اور مجلسی آدمی تھے اس لیے بنیادی طور
پر ان کی شاعری میں تصور عشق مجازی ہے ، لیکن اس عشق میں لکھنؤ کی اُنی
تہذیب کا بازاری پن نہیں ہے بلکہ ایک وقار ہے جو پیر و مرشد رکن الدین عشق
کے زمرائے ان کے مزاج میں پیدا ہوا ہے ۔ ندوی مشکل زمینوں میں صاف شعر
نکالتے ہیں ۔ بڑی بھروں میں استاد غزل کہتے ہیں لیکن چھوٹی بھروں میں ان
کے شعر پڑھنے والے کو زیادہ متوجہ کرتے ہیں ۔ ندوی کے کلام میں ضرب المثل و
محاورہ کے استعمال کا عام رجحان ملتا ہے جس سے ان کی شاعری میں ایک
چمکناہ سا پیدا ہو جاتا ہے ۔ انہیں نہ صرف زبان و بیان پر قدرت حاصل تھی
بلکہ وہ شاعرانہ سلیقہ بھی تھا جو روایت کو لکھارنے کا عمل کرتا ہے ۔ یہ
چند شعر دیکھئے :

ایسے عجب دہن سے ہے باری ۔ ہر سخن میں ہے جس کے تہ داری
اپنی اس عمر کے الباس کو مت رو ندوی
اتنی گزری ہے جہاں یہ بھی گزر جائے گی
کہا یاد ہم گریب کے ملاقات رات کی
ایسا پورا چلا نہ وہ بیٹھا نہ بات کی

زبان زد ہے انسانہ اوروں کا جیسے ۔ باری بھی چندے کہانی رہے گی
جو دیکھتا ہے مجھ کو منہ دیکھتا ہے تیرا
خسانہ خراب میرے اس رنگ زرد کا ہو
جانا کہاں ہے جا رہا ہوں بھول کر کہیں
آشفگی سے ہازل گہریں ہے نظر گہیب

گنتے گنتے ہی کئی رات انہیں ناروں کو
 بھر ہوئی صبح ترے کوچے کے آواروں کو
 گلی سے کوئی تری نے قرار گزرے ہے
 کہ جس کی آہ کلیجے کے ہمار گزرے ہے
 ندوی کو تیرے بار بنائے کوئی کہلا
 وحشی کا کیا مکان گہلی ہے گہلی نہیں
 تجھے روتے دیکھا ہے ندوی کہیں عبا تھلی یوں سانس بھرت نہیں

ہے نقش کس سے حق کے سوا نکلتا کا
 بر فرد ہے جہان میں آئینہ ذات کا
 خوف رقیب ہے اسے کچھ اور مت سمجھ
 آئہ گھر چراغ میں نے جو خاموش گھر دیا
 سراپا خواب اسباب طرب تھا آنکھ جب کھولی
 نہ مطرب تھا نہ ساقی تھا نہ شیشہ تھا نہ ساغر تھا
 کیوں گھر ہو چیت رختے تھے جس کی رکاب میں
 اب اس کے دیکھنے کو لڑتے ہیں خواب میں
 رازداری تری منظور ہے ورنہ ہمارے
 آہ کو عرصہ نہیں دل سے زباں تک آنے
 دل چہین کے ہو چھو ہو گیا کس کے حوالے
 اچھے ہو مری جان خدا کام نہ ڈالے

مصرعہ عاشقانہ ہیں ہم ابھی یادگار زمانہ ہیں ہم ابھی
 ہوا کس لیے رنگ تغیر اے گل ترے کان میں کیا صبا نے کہا ہے

ظہور ہستی مہموم کیا بتالیں ہم
 نہ بہ حباب سے زیادہ نہ بہ مراب سے کم

ان اشعار کے مطالعے سے وہ مختلف اثرات سامنے آ جاتے ہیں جن سے ندوی کی
 غزل عبارت ہے۔ ندوی اپنے دور کے دہلوی رنگ سخن کے پیرو ہیں اور اپنی
 بازی آنے پر اس موجود روایت کی پیروی کر کے اسے بڑھانے، پھیلانے ہیں اور
 یہی کام کر کے تاریخ کی جھولی میں جا کرتے ہیں۔ غلام علی راسخ الہی مرزا ندوی
 کے ممتاز ترین شاگرد ہیں۔

شیخ غلام علی راسخ (۱۱۰۰ھ - ۱۲۳۸ھ/ ۵۷۰ - ۱۷۵۶ء - ۱۸۲۳ء) شیخ محمد فیض کے بیٹے^{۳۷} اور اسی دہاوی روایت کے شاعر ہیں۔ یوزگونی کا وطن دہلی تھا۔^{۳۸} راسخ کے دادا دہلی سے عظیم آباد آ کر یہیں آباد ہو گئے تھے۔^{۳۹} راسخ عظیم آباد میں پیدا ہوئے۔^{۴۰} یہیں تعلیم و تربیت ہوئی اور یہیں ذوق شاعری پروان چڑھا۔ شاد عظیم آبادی نے راسخ کا سال ولادت ۱۱۶۲ھ لکھا ہے۔^{۴۱} قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ریاض الافکار (مخطوطہ خدا بخش لاہوری پشہ) میں عبرتی عظیم آبادی نے وقت کے وقت راسخ کی عمر ساٹھ سال بتائی ہے۔^{۴۲} راسخ کی وفات ۱۲۳۸ھ میں ہوئی۔ اس حساب سے ان کا سال ولادت ۱۲۳۸ - ۶۰ = ۱۱۷۸ھ متعین ہوتا ہے لیکن اسراۃ الہ آبادی^{۴۳} نے لکھا ہے کہ ۱۱۹۲ھ میں جب راسخ سے ان کی ملاقات ہوئی تو وہ نوجوان تھے اور انہی گچھ بنے نہیں تھے۔ اگر ۱۱۷۸ھ سال ولادت تسلیم کر لیا جائے تو ۱۱۹۲ھ میں راسخ کی عمر ۱۴ سال ہوتی ہے جو لڑکپن کی عمر تو ہے لیکن 'نوجوانی' کی نہیں۔ اگر ۱۱۹۲ھ میں نوجوان راسخ کی عمر ۲۲ سال قیاس کی جائے تو ان کا سال ولادت ۱۱۷۰ھ متعین ہوتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے بھی ۱۱۷۹ھ متعین کیا ہے۔^{۴۴} اس طرح وفات کے وقت راسخ کی عمر ۱۲۳۸ھ - ۱۱۷۰ھ = ۶۸ سال ہوتی ہے۔ راسخ کی قبر محلہ لودی کٹڑہ پشہ میں بتائی جاتی ہے۔^{۴۵}

راسخ مرزا محمد علی فدوی کے شاگرد تھے۔^{۴۶} مطبوعہ کلبات راسخ کے گیس شعر میں فدوی کی شاگردی کا حوالہ نہیں ملتا لیکن کتب خانہ "مشرقیہ پشہ میں راسخ کے ہاتھ کا لکھا ہوا جو دیوان ہے اس کے اس شعر سے، جو گسی اور نسیم میں نہیں ہے، فدوی کا قلم ثابت ہوتا ہے :

فہ۔ یاس آروی راسخ کے شاگرد تھے۔ ان کے مطبوعہ دیوان میں یہ قطعہ "تلخیص" وقت ملتا ہے :

ہم جنت رفت از دنیا جو راسخ بہ فتنہ شعر ملجا و ملازم
مسموم فکر تاریخ و فائنش دل من گفت "ہے ہے اوستاذم"

۱۲۳۸ھ

اسی دیوان کے ص ۱۶۰ کے حاشیے پر یہ عبارت بھی ملتی ہے "رحلت اوستاذی شیخ غلام علی المتخلص بہ راسخ بروز دوشنبہ ہستم جادی الاول سنہ ثمان و ثلاثین و مائتین و الف از ہجرت علی صاحبہا الف الف صلوة و سلام واقع شدہ۔"

شاگرد ہنس کے حضرت لدوی کے بے شمار

راسخ ہوں ایک میں بھی ولے کس شاگردی؟

بعض اہل علم کا خیال ہے کہ راسخ شاہ نور الحق تھیں بھلواری کے شاگرد تھے لیکن تھیں راسخ کی شاگردی ثابت نہیں ہوئی۔ ۳۸۔ مرزا محمد رفیع سودا سے راسخ کی شاگردی کا افسانہ محمد حسین آزاد کے ذہن کی اختراع ہے۔ ”سلسلہ“ مکتوبہ راسخ کے ایک شعر ۳۹ سے خود اس امر کی تردید ہو جاتی ہے :

راسخ ہے اپنی طبع گو سودا سے احتراز

شاگرد میر ہوں مجھے سودا سے گناہ غرض

راسخ نے غالباً لدوی کی وفات کے بعد ۵۰ء میں کی شاگردی اختیار کی اور اس پر اتنا غور کیا کہ اپنی غزلوں کے کم از کم ۱۴ شعروں میں میر کا ذکر کیا ہے جن میں سے نیت یہ ہیں :

راسخ گو ہے میر سے لشد بہ لہس ہے ان کی تربیت کا

شاگرد ہیں ہم میر سے استاد کے راسخ

اوستادوں کا اوستاد ہے اوستاد ہمارا

کروں کیوں گوارہ میں راسخ بیابان کہ ہیں اوستاد میرے حضرت میر متعدد ہم طرح اور دوسری غزلوں میں باریا حوالہ میر سے اس بات کو تقویت پہنچتی ہے کہ شاگردی کا یہ سلسلہ طویل عرصے تک قائم رہا ۔۔۔
راسخ عظیم آبادی لیک دل اور خوش سیرت انسان تھے۔ فقر و درویشی ان کا مسلک تھا اور نثر شریف (شاعری) ان کی زندگی کی واحد دلچسپی تھی :

بیزلف شریف شعر راسخ نہیں محبوب گوئی فن ہمارا

وہ ایک طرف طبیعت رسا رکھتے تھے اور دوسری طرف اس فن پر شوق سے محنت کرتے تھے۔ ۱۱۹۲ء میں جب ان کی عمر ۲۲ سال تھی وہ ہر وقت فکر شعری میں مستغرق رہتے تھے اور اسی وجہ سے لائبر اور دہلی ہو گئے تھے ۳۹ء جسائی لائبر کی طرف خود اپنے اشیاء میں بھی اشارے کیے ہیں :

حیرانی ہے راسخ سے اولہا ہمار بہت

تنکا ما تو ہے لیک پہاڑ اون نے اٹھایا

لاتوان ما ہوں چلا بھی دے لے موزر عشق

بھونک دینا گیا ہے مشکل ایک برگہ کاہ کا

لاٹھی، مچاس میں کانٹے ، بنارس اور لکھنؤ کا سفر بھی کیا ، قصائد بھی لکھے لیکن ساری عمر تنگ دستی و مفلسی میں گزر گئی :

ہم محنت کشوں کے دن نہ بھرے گو زمانے کو انقلاب دیا
 یہ رنجِ عمرانی سببِ غصہ تھی ہے جونِ قلندر نام اپنا وطن ہے وطنی ہے
 ریاضِ الافکار میں میر وزیر علی ہرقی ۵۴۰ نے ایک خط درج کیا ہے جس میں
 راسخ نے اپنی پریشانی حالی کا دکھڑا سنایا ہے ۔ راسخ کے بعض اشعار سے یہ
 بات بھی سامنے آتی ہے کہ راسخ نے عمر بھر کہیں ملازمت نہیں کی :

حسن والوں ہی کا راسخ رہا پھر عمر غلام
 وہ اپنے گمبہء معیشت کہیں جا کر نہ ہوا

امداد امام اثر نے راسخ کے ہم عصر خواجہ محمد شاہ شہرت کے حوالے سے لکھا
 ہے کہ ”حضرت راسخ مرحوم فقیر طہمت اور فقیر دوست آدمی تھے ۔ اکثر
 شاہ باقر کے ٹکچے پر قیام رکھتے تھے ۔۔۔ اہل دولت سے کم ملتے تھے ۔ صحت
 فراق میں ہمیشہ راتے تھے ۔ ۵۴۰ خود راسخ نے بھی اپنی درویشی و فقیری کا ذکر
 بار بار کیا ہے :

فقیر اس واسطے راسخ ہوتے ہم کہیں تا لوگ ہم گو شاہ صاحب
 لیسراں جہاں سے قطع آنکوش گرو راسخ
 فقیروں سے ملو صاحب اگر شوقِ فقیری ہے

راسخ کی دو تصانیف ہیں ۔ ایک علمِ عروض کے بارے میں ۴۲ صفحات پر
 مشتمل رسالہ جس کا سنہ کتاب ۱۲۳۵ء ہے اور جس پر سرخ روشناسی سے
 ”رسالہ در فن عروض سہلۃ بنیامۃ الغلام من تصنیف ملک الشعراء جناب شیخ
 غلام علی راسخ“ لکھا ہوا ہے ۔ یہ قلمی رسالہ غیر مطبوعہ ہے ۔ رسالے گو
 بہت نوع پر تقسیم کیا گیا ہے اور ہر نوع کے تحت اقسامِ کلامِ موزوں ، علمِ
 معانی ، علمِ بدیع ، بیانِ معنوی ، مطالبِ سخن ، علمِ عروض ، حقیقتِ قافیہ و
 ردیف و رباعی پر بحث کی ہے ۔ ۵۰ دوسری تصنیف ”کلیاتِ راسخ“ ۵۵ء ہے جو
 مختلف اصنافِ سخن پر مشتمل ہے ۔ مطبوعہ کلیات میں ۴۴ غزلیں ، ۲ قصائد ،
 ۱۵ قطعات مسمیہ ، ۷ رباعیات ، ۴ قصائد ، ۱ واسوخت ، ۲ مراثی (دو مسمیہ)
 میں اور ایک مثنوی کی بہت میں) اور ۱۵ مثنویات ہیں جب کہ دونوں
 ”مکتوبہ شوق“ کو الگ الگ شمار کیا جائے ۔ ان کے علاوہ پانچ مثنویات
 ”مثنویاتِ راسخ“ ۵۶ء میں درج ہیں اور اس طرح راسخ کی کل مثنویوں کی تعداد ۴۰
 ہو جاتی ہے ۔

شیخ غلام علی راسخ عظیم آباد میں دہلوی روایت کے ایک ممتاز شاعر ہیں
 جن کے کلام میں شاہ عالم ، میر ، سودا اور درد سب کے رنگ و اثرات

شامل ہیں اور اسی وجہ سے ہونے دو سو سال کی گرد کے باوجود ان کے صحیفہ شاعری کا رنگ آج بھی مائل نہیں ہڑا ہے۔ ان کا کلیت بڑھتے ہوئے ہیں معلوم ہوتا ہے کہ ایک قادر الکلام شاعر اپنے دل کی بات اور اپنے تجربات کا اظہار 'میراثہ انداز' میں کر رہا ہے۔ راسخ کے سلسلے میں ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ شاکرود تو میر کے ہیں لیکن ان کی شاعری کا مزاج حاتم اور سودا کی شاعری سے قریب ہے۔ راسخ کی شاعری میں بھی، سودا کی طرح، جذبہ و احساس سے زیادہ معنی آفرینی پر زور ہے۔ عام بول چال کی زبان کے بجائے، جو میر کا رنگِ زبان ہے، راسخ کے ہاں سودا کی طرح قاریت کا اثر گہرا ہے۔ راسخ گریہ، آلسو، دہدہ، میر آب، رونا، رولانا کے الفاظ تو اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں لیکن اس رنگ میں بھی وہ میر جیسے شعر نہیں کہہ پاتے اور زیادہ سے زیادہ شاہ حاتم سے قریب آ جاتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

مرثیہ گو دل کے ہیں، شاعر ہم اسے راسخ نہیں
اس لیے رولانا رولانا ہی شعار اپنا ہوا
منہ والوں میں سے یہ کلو کہ 'میر' ہے، مجھے لیکن
میں دو کالم آتے ہیں کہ روؤں یا رولاؤں میں
راسخ تو آہ مرثیہ گو اپنے دل کے ہیں
رولانا رولانا میں ہیں ان کا شعار ہے
بمیں شریک آہ سرد نے اکثر رولایا ہے
چلی ہے جب یہ ٹھنڈی ہوا تب مینہ خوب آیا ہے
حقیقت دہدہ و دل کی مرے بوجہ ہیں جو وے قاصد
تو رو رو کر یہ کہیو ایک صحرا ایک وادی ہے

لیکن اپنے دل کے مرثیہ گو ہونے اور آہ سرد کہنیچ کر آنکھوں سے مینہ برسانے کے باوجود راسخ کے غم میں وہ آفاقیت نہیں ہے جہاں غم کے آنسوؤں میں، میر کی طرح، کائنات سمٹ آتی ہے۔ میر مزاجاً اتنا بے رست ہیں۔ عام زندگی میں اپنی ذات کو غیر معمولی اہمیت دیتے ہیں لیکن شاعری میں وہ اپنی ذات کو مٹا کر اسے کائنات کے ساتھ ہم آہنگ کر دیتے ہیں۔ میر کی شاعری میں ان کی ذات چھب جاتی ہے۔ راسخ کے ہاں میر کے آنسو تو شامل ہیں لیکن میر کا غم شامل نہیں ہے اسی لیے راسخ کے ہاں تجربے کا لکھا بن، احساس و جذبہ کی تہ ناری نہیں ہے جو میر کی نمایاں خصوصیت ہے اور جس کی وجہ سے میر کے شعر ہلکے وجود کا حصہ بن جاتے ہیں۔ راسخ کے شعر ان معنی میں بھی میر

جسے نہیں ہیں جسے قائم چاندپوری کی غزل میں ملتے ہیں ۔ ان کی شاعری میں جو رنگ ابھرتا ہے وہ شاہ حاتم کے مزاج شاعری سے قریب ہے جس میں معنی آفرینی اور خارجیت کے ساتھ داخلیت تو موجود ہے لیکن دل میں اتر جانے والا جذبہ موجود نہیں ہے ۔

راسخ کی غزل کا مرکزی نقطہ عشق ہے جس کے دائرے میں زندگی کے تجربات ، تصورات و واردات عشق کے حوالے سے بیان کیے گئے ہیں ۔ عشق ان کے ہاں حقیقت کا پہلو لیے ہوئے ہے اور مجاز بھی حقیقت تک پہنچنے کا ایک ذریعہ ہے :

مساز آئینہ دار حسن محبوب حقیقی ہے
وہ ہے معنی ہے جس کے تئیں نہ ہو شوق اچھی صورت کا
نقشہ اش کی غروب کو نہیں دیکھتے راسخ
اس نقش ہی کے محو ہو تم دھیان گدھر ہے

مجاز کے حوالے سے حقیقت کا اظہار یا بھر حقیقت کے تجربات کا بیان راسخ کی شاعری کا عام رجحان ہے ۔ اس سے ان کا تصور عشق پیدا ہوتا ہے ۔ عشق ، میر و درد کی طرح اور اس دور کے عام فکری رجحان کے عین مطابق ، راسخ کے ہاں بھی زندگی کا سب سے بڑا حوالہ ہے جس کے ذریعے انسان ، زندگی اور کائنات کے رشتوں کو سمجھا جاتا ہے :

کچھ حدیث عشق ہی ہو دھیان ہاں اکثر رہا
گوشت کے اچھے تو آویزہ ہیں گوہر رہا
کہاں کے لیلیٰ و مجنوں یہ سب اے بے فرضی ہیں
مسی اور ہی شے تھا نہ وہ لیلیٰ نہ مجنوں تھا
بوچھومت عشق کے ڈوڑر غم نہاتی کو
گہجے کسی طرح یاب لذت روحانی کو

یہ عشق ایک کیف ہے ، ایک ایسا ادراک ہے جسے عقل کے ذریعے نہیں سمجھا جا سکتا ۔ اس کے اپنے اصول اور اپنی روایت ہے ۔ یہ عشق کسی ایک مقصد پر متوجہ کر کے انسان کے اندر ایسی آگ بھڑکتا ہے کہ زندگی کی ساری سرگرمیاں اسی کے اورد گرد گھومنے لگتی ہیں ۔ یہ مقصد حیات ہے جو انسان میں ولنا ، ابتلا ، بے لوثی اور اپنی ذات سے بلند اٹھ کر زندگی و کائنات سے ہم رشتہ کر دیتا ہے ۔ راسخ کے ہاں عشق کا یہی تصور ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

عبادت ہے لائق دوست دل کی بے حضوری سے
وہاں دوست کہا ہے درمیان سے الٹنا غفلت کا

یوں سو رہا تھا اسی تصویر پر ہونے
 اہل وفا تھے ہم یہ ہمارا تصور تھا
 عشق کا کشمکش دقائق نہ جنوں بن ہوئے
 ہم نے اپنا اے سرمایہ انداز کرنا
 عشق نے چلے تو ہائی دلِ غم لاک گیا
 ہائی ہے آگ بسایا ہے ، پھر خاک کیا
 صحرائے عشق تھا عجب اک دشتِ بولناک
 وارِ شیر کے قدم یہ ہمارا قدم رہا
 کسو طرح نہیں روغن سے وہ لروغ پذیر
 چراغِ عشق میں غروب چاہیے کس کا
 ہے گلِ عشق کے بو کرنے میں تاثیر عجب
 روحِ بالیدہ ہو تن سو گئے کے کاٹا ہوئے

عقل انسان کو متعدد سے ہائی اور مصلحتوں کی طرف لے جاتی ہے لیکن عشق
 صرف اپنی منزل پر نظر رکھتا ہے ، اسی لیے عقل عشق کے دائرے سے خارج ہے ۔
 یہ تصور اس مخصوص مابعد الطبیعیات کا حصہ ہے جس کے حوالے سے عشق اور
 عقل کے تصورات کو سمجھا جا سکتا ہے :

عقل نے چاہا تو تھا کھینچے مجھے اپنی طرف
 لیکن چاہا دار اپنا عشق زور آور رہا
 اس قلم رو سے خرد کے ٹکڑے سٹیاں گرو
 کب تلک شہری رہو گے ، جاؤ صحرائی بنو

عشق کا یہ تصور ، جو اردو و فارسی شاعری میں عام ہے ، ”توحید“ کے تصور
 کا حصہ ہے ۔ عشق کا یہ تصور انسان کو تضاد اور دونوں سے ہٹا کر توحید کی
 طرف لے جاتا ہے ۔ یہ وہ مابعد الطبیعیات ہے جسے آج مغرب کے جدید تصورات
 نے بظاہر سے معنی گھر دیا ہے ۔ مغربی فکر میں عقل اور جذبے ، ذہن اور جسم ،
 روح اور مادے کے درمیان کشمکش کا عمل جاری ہے جس سے نئے نئے تضاد
 پیدا ہو رہے ہیں ۔ ہماری شاعری اور تصوف میں جو تصور عشق ہے وہ دراصل
 ”من عرف نفسه عرف ربه“ کا ایک حصہ ہے ۔ آخرت و عاقبت کا تصور بھی
 اسی مابعد الطبیعیات کا حصہ ہے ۔ عشق جسم اور روح کو ایک وحدت سمجھتا
 ہے لیکن عقل اسے الگ الگ سمجھتی ہے جس سے زندگی میں نئے نئے تضاد جنم
 لیتے ہیں ۔ اردو شاعری نے اس مخصوص مابعد الطبیعیات کے زیر اثر اسی لیے عشق

پر زور دیا اور جدید مغرب نے عقل پر - اس تصور عشق میں سارے علوم کی
 بنیاد رکھی ہے - راسخ ہیں اسی تصور عشق کے ترجمان ہیں :
 ہووے مسجود ملائکہ کب یہ رقبہ خاک کا
 اس میں اک سر ہے گنبدِ غول کن ہے وہ ادراک کا
 اس یزم میں جو مست تھا ہشیار وہی تھا
 تھی بے خبری جس کو خبردار وہی تھا
 نداشت غفلتوں کی اپنی وجہ کشف ہوں آخر
 رہے غرمنہ ہم جب تک یہ پردہ درمیان پایا
 پیدا ہے حدوث اس کا تغیر ہی ہے اس کے
 کس طرح غفلت ہو قناعت یہ زمانہ
 ہستی نے عدم دل سے بھلا ہی دیا راسخ
 غربت میں رہے یوں کہ وطن یاد نہ آیا
 ظہر منواری ہے تو نسبت درت گھر
 اک درج ہے یہ گویا ستر عجیب کا
 معنی کے تئیں ہم نے تو صورت ہی میں پایا
 نقاشِ سمیع نقش کے اندر نظر آہا
 جونِ قلم میں ہو صورتِ اشجار نہ ظاہر
 تھا علم میں صانع کے نہایت اب جو بنایا
 راقعہ ما میں اپنے ادراکِ حقیقت میں رہا
 کون ہوں کیا ہوں نہ سمجھا بند حیرت میں رہا
 ہے عزیزِ ترکِ ہستی وجہِ دوامِ ہستی
 جیتے ہی جی لٹا ہو گر ہو بقا کی خواہش

بنیادی طور پر یہی راسخ کی شاعری کا رنگ ہے - اس اندازِ فکر نے ان کی شاعری
 میں ایک گہری سنجیدگی کو پیدا کیا ہے - ان کی غزل میں عام طور پر حسن و
 عشق کے وہ معاملات نہیں ہیں جو میر سوز یا جرأت کے ہاں ملتے ہیں - اس سطح
 پر وہ دود ، میر اور شاہ قنوت سے قریب ہیں - اس تصور عشق اور اس کی
 ماہد الطبیعیات سے بے لباغ ، غم و حزن ، توحید ، حیرت ، جبر و اختیار ، ہستی و
 عدم ، فنا و بقا ، حدوث و تغیر ، معنی و صورت کے بے شمار پہلو نکلتے ہیں اور
 یہی وہ موضوعات ہیں جو راسخ کی شاعری میں رنگا رنگ انداز سے بیان میں آئے
 ہیں - آج جو راسخ کی شاعری میں یہی رنگینی محسوس نہیں ہوتی تو اس کی وجہ یہ

ہے کہ یہ مابعد الطبیعیات اور اس کی کوکھ سے پیدا ہونے والا تصور عشق ، انکار مغرب کے میلاد میں ، بے معنی نظر آنے لگا ہے اور اس کے اشارے ، مخصوص الفاظ و کتابیات سے ہم واقف نہیں رہے اور اس وجہ سے میر درد کی شاعری میں بھی وہ اشعار زیادہ متاثر کرتے ہیں جن میں رنگِ بھار نمایاں ہے اور اسی وجہ سے آج لیلیٰ جنتوں ، شیریں فرہاد ، رقیب و ہامیان ، غربت و وطن ، خودی و بے خودی ، صحرا و دریا ، جنوں و سودا ، نقاش و صالح ، مست و ہشیار ، آدمی و انسان ، آئینہ و خود نمائی ، جبر و اختیار ، بے ثباتی و فنا ، آہلہ و غار وغیرہ کے تلیحات و اشارات اپنے مخصوص معنی کے ساتھ ہم سے اس طرح ہم کلام نہیں ہوتے جس طرح اٹھارویں صدی عیسوی کے عوام و خواص سے ہم کلام ہوتے تھے ۔ راسخ کی غزل کے بنیادی اشارے ہیں اسی لیے ان کی شاعری آج ہم سے اس طرح ابلاغ نہیں کرتی جس طرح اپنے دور میں سننے اور بڑھنے والوں سے کرتی تھی ۔

راسخ کی غزل میں ابتذال نہیں ہے ۔ ان کی شاعری ان باطنی تجربات کا اظہار ہے جن سے انسان کے فکر و نظر کی قلبی ماہیت ہوتی ہے ۔ ان کی غزل میں حسن و عشق کے وہ پہلو جو چھیڑ چھاڑ ، شوخی ، معاملہ بندی ، جنسیت و تماشائی بینی سے تعلق رکھتے ہیں ، کم و بیش نہیں ہیں ۔ ان کی شاعری لکھنؤ کی نئی شاعری سے مختلف قسم کی شاعری ہے اور اس شاعری پر لکھنوی تہذیب کا اثر اتنا بھی نہیں ہے جتنا ہمیں حسرت عظیم آبادی کی شاعری میں ملتا ہے ۔ اگر اس مابعد الطبیعیات کو سامنے رکھ کر راسخ کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو ہمیں آج بھی اس کی گہری منجیدگی میں رنگینی اور انداز و ادا کی فطرت محسوس ہوگی اور راسخ کے اس دعوے کے معنی بھی اسی وقت سمجھ میں آسکیں گے :

آغوش میں لفظوں کے ہیں کیا کیا معنی

نوائے تو بنایا ہے چمنِ سطح ہوا کا

غم و حزن راسخ کی شاعری پر غالب نہیں ہے لیکن یہ ان کے لہجے اور آواز میں شامل ضرور ہے اور اسی سے وہ مخصوص لہجہ بنتا ہے جو انہیں اپنے معاصرین سے بیز کرتا ہے ۔ ان کے ہاں خواہش و وصل سے زیادہ احساسِ ہجر ملتا ہے اور یہ احساسِ ہجر ہی وجہِ حزن ہے اور یہی حزن وجہِ سرور ہے :

اللہ رہے یہ تصرفِ عشقِ غم ہے وجہِ سرور اپنا

مُخلد تو ہے جائے بود و باشِ اویساں طرب

وان گہاں عشق و محبت ، وان کوئی محزون گہاں

بے ثباتی دہر کا لعل بھی اسی انداز فکر اور نظریہ اخلاق سے ہے ۔ بے ثباتی کے زیر اثر ایک رویہ تو وہ ہے جس کا اظہار ع ”باہر بہ عیش محوش کہ عالم دوبارہ نیست“ سے ہوتا ہے ۔ یہ منہ رویہ ہے ۔ دوسرا رویہ یہ ہے کہ ہستی بے بنیاد ہے اس لیے چند روزہ زندگی میں ایسے کام کیے جائیں جن سے زندگی میں غیر و اثبات پیدا ہو ۔ اسی رویے سے لیکھوں کا بیج بھوٹتا ہے اور غیر کا شجر بھٹتا بھوٹتا ہے ۔ راسخ کی شاعری میں بے ثباتی و لٹا کا بھی تصور ہے ۔ ان کی شاعری میں یہ سب خیالات ، اقدار و تصورات نامحادثہ انداز میں نہیں بلکہ انداز نظر بن گزر آتے ہیں اور اسی لیے ان کی غزل میں شعریت باقی رہتی ہے ۔ راسخ کے اس رنگِ سخن کے علاوہ ، جس کا ذکر ہم نے کیا ہے ، ان کے مجسوسی رنگِ سخن ، اندازِ نظر اور طرزِ بیان کو سمجھنے کے لیے چلے یہ شعر دیکھئے :

زندگی گم کرنے کا ہم ڈھنگ ہے بھولے تم رہیں

ورنہ یہ مہلتِ کم کائناتِ دشوار نہ تھا

آسو نکلیے کہ ہو گیا طوفانِ تھا جو پردے میں لٹکوا ہوا

ہم برسوں پہ واں گئے ہر آن نے یوں بھی نہ کہا کہ تو کہاں تھا

رات جی ہائے بھر آیا تھا نہ چلا گیا تھا

دفعہ ”مہنت“ کا اس زور سے آنا گیا تھا

شب گرم سخن مجھ سے دے طرہ ادا سے تھے

میں رفتہ و نحو اون کے اندازِ سخن کا تھا

دلِ آباد کو دشت ، آنکھوں کو دریا دیکھا

اک نظر دیکھ لیجئے ہم نے بھی کیا کیا دیکھا

راسخ خودی کو دخل نہیں بزمِ بار میں

یوں جاؤ واں کہ اپنے تئیں ابھی غیر نہ ہو

دل کی گزرو سیر آنکھوں کو تم مولد کے راسخ

اس گھر میں بھرا چاہو تو دروازہ لگا دو

روزِ عشر کی دراڑی تو ہے کونہ بہت

کس سے نسبت دون میں طولِ شب تنہائی کو

کچھ لازمہ ”عشق نہیں رنجیتِ معشوق

ہم جی سے تمہیں چاہی ہیں تم چاہو نہ چاہو

دلِ لٹکا اپنی وسعت کتنی رکھتا ہے یہ کیا جانوں

ہر اتنا جانتا ہوں میں کہ تو اس میں مہیا ہے

دہر ہے وہ گہن خرابہ کہ ہاں کل جو تھا شہر آج صحرا ہے
عشق آٹھی مسراج ہے لیکن سانس ٹھنڈی نتیجہ اس کا ہے

حالیہ دلہر شکستہ ہم بن رہے ہیں گدہ جیسے
ہیٹ ہٹ گئی ہو ٹوٹے ہوئے سگھ کی
جی سے جانے کا سفر بھر میں آیا دویں
وہ گئے اپنے بھی اب کوچ کے سامان ہوئے
ہے امیران۔ محبت کی رہسائی دشوار
ہائے یہ لوگ تو سر کر رہے گرفتار رہے
اس باغ کی کل گشت سے ہے داغ ہی حاصل
جو گل ہے سو ہاں مست ولا ہے سہری ہے
لے جا تو آن کر مجھے پیش تو وداع ہار
اے بے خودی پہنچ کہ تیرا انتظار ہے
آنکھوں میں نور آ گیا ہوں دیکھ اس کا نور
روشن چراغ جیسے گدہ ہوئے چراغ سے

ان اشعار کو پڑھیے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ راسخ کے ہاں احساس و جذبہ
معنی کے ساتھ مل گیا ہے۔ یہ عمل میر کے تخلیق عمل سے مختلف ہے۔ میر کے
ہاں معنی بھی احساس و جذبہ بن جاتے ہیں اور یہ وہ سطح ہے جس پر کوئی شاعر
میر کو نہیں پہنچا۔ ان اشعار کو پڑھ کر یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ راسخ
کے طرز ادا میں نہ صرف رچاوٹ ہے بلکہ وہ اپنی بات ایسے تہور اور ایسے لہجے
میں کہتے ہیں کہ اُردو شاعری کی روایت منجھ کر آگے بڑھتی ہوئی محسوس
ہوتی ہے۔ راسخ کے ہاں اُردو شاعری کی کئی آوازیں خصوصاً حاتم، میر، سودا
اور درد کی آوازیں مل کر ایک نیا نقش بناتی ہیں جو اس دور میں منفرد ہے۔
وہ لوگ جو راسخ کو میر قافی کہتے ہیں ان کی نظر اس سطح پر نہیں جاتی جو
راسخ کی منفرد سطح ہے۔ راسخ اگر میر کے رنگ میں شعر کہتے اور ایسے کہتے
جیسے یہ شعر ہیں :

صبح سے بے تابی ہے دل کو آہ نہیں گچھ بھاتا ہے
دیکھیے کیا ہو شام تلک جی آج ہیٹ گھبراہٹا ہے
ہونٹہ ہیں سوکھیے، تر ہیں آنکھیں، لڑ ہے چہرہ راسخ آہ
بندے سے صاحب حال تمہارا اب نہیں دیکھا جاتا ہے

تو بھی وہ میر نہیں بن سکتے تھے۔ راسخ کی اصل انفرادیت تو یہ ہے کہ وہ

کئی رنگوں اور کئی آوازوں کو ملا کر اپنا الگ رنگ بناتے ہیں جس میں میر بھی شامل ہیں اور ساتھ ساتھ دوسرے بھی۔ یہ وہی کام ہے جو راسخ کے ہم عصر معصی نے بھی اپنی شاعری کے ایک حصے میں کیا ہے۔

راسخ کی غزل میں معیار اور شاعرانہ مزاج شروع سے آخر تک ایک سا رہتا ہے۔ اس میں نہ صرف اظہارِ بیان ہاگیزہ ہے بلکہ معیاری زبان لسانی و چلوٹ کے ساتھ استعمال ہوتی ہے۔ اظہار میں کہیں عجزِ بیان محسوس نہیں ہوتا۔ روزمرہ و محاورہ بھی صحت کے ساتھ بندھا ہے۔ راسخ کے ہاں فارسی تراکیب بھی کثرت سے استعمال ہوئی ہیں لیکن یہ بھی ان کے اظہارِ بیان کا حصہ بن کر آئی ہیں۔ ان کا کلام پڑھتے ہوئے فارسی تراکیب اور بندشیں ذہن کو الجھاتی نہیں ہیں بلکہ وہ فکر و احساس کی لطافتوں کو ہورے طور پر بیان کرنے کا کام کرتی ہیں۔ ان کی غزل میں ہمیں مہمانے انتظار، شاہانہ رخ، یار، سدہ دلدار، وہ گردہ بازار، چہاں، زر قلب، تعب گشتانِ رم عشق، رفکنانِ بیز با، طلسمِ ہم بقا، پنجد، شورِ جنوں، لالکرِ کفدر با، نکرارِ حرفِ عشق، پرستہ، ولا، حسرتِ دیدار، جانان، آتشِ نمر با، حسرتِ پاپوس، ہاسرِ دلِ شکستہ، اہلرِ ولا، مہمانے قبول، عکسِ روئے یار، چراغِ راہ، تاریکیِ عدم، دافعِ عشقِ دلبران، دامانِ فصلِ یار جیسی ترکیبیں اور بندشیں ملتی ہیں۔ لیکن جیسے یہ اشعار سے الگ ہو کر بھاری بھاری سی معلوم ہوتی ہیں، اشعار میں یہ سب یک جان ہو کر آتی ہیں۔ ترقی یہ ہے کہ میر کے ہاں عام طور پر یہ فارسی تراکیب ہمیں اپنی طرف متوجہ نہیں کرتیں بلکہ پڑھنے والے کی توجہ شعر کی طرف دیتی ہے۔ راسخ کے ہاں یہ ہمیں شعر میں جڑی ہوئی نظر آتی ہیں، اور ہم ان کو بھی دیکھتے ہیں۔ اسی طرح راسخ کی زبان میں اس دور کی چند معیاری زبان ہے اور اس میں حیرت، لاؤکی، نہتی، گشتی، گوٹھا، فکے، کسو، تلک، اتھوں میں، بھر عمر، اسے ہی استعمال ہوتے ہیں جیسے میر، درد اور سودا کے ہاں ملتے ہیں لیکن لک، لہٹ، گھبھو وغیرہ الفاظ راسخ کے ہاں نہیں ملتے جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ الفاظ راسخ کے آخری دور تک متروک ہو چکے تھے جب کہ ”نہتی“ اسی طرح مروج تھا۔ ان چند الفاظ کے علاوہ راسخ کی زبان وہی ہے جو آج بھی ہم بولتے، لکھتے اور پڑھتے ہیں۔

وہی تصور عشق جو راسخ کی غزل میں رمز و کتناہ میں ظاہر ہوا ہے، ان کی مثنویوں میں گھل کر سامنے آیا ہے۔ یہی صورت میر کی غزل اور مثنوی میں نظر آتی ہے۔ غزل میں راسخ اپنے مخصوص استعراfi قافیہ عمل کے باعث میر سے

مختلف ہو جاتے ہیں لیکن مشنویات میں وہ میر سے بہت قریب اور مماثل ہیں۔ راسخ
 بھی اپنی مشنویوں اعجازِ عشق، حسن و عشق، لاز و نیاز اور جنبِ عشق میں
 میر کی مشنویوں سے معاشرتِ عشق، دریائے عشق اور شعلہ شوق کی طرح
 تصورِ عشق کو بیان کرتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ میر کی تخلیقی قوت بیانِ عشق
 کو زیادہ مہر اثر بنا دیتی ہے جب کہ راسخ روایتِ میر کی تکرار کرتے ہیں اور
 انفرادیت کی سہر ٹھٹ نہیں کرتے۔ راسخ کا الداز محض بیانہ ہے۔ میر کا الداز
 بیانہ ہونے ہوئے بھی اس پر ان کے مخصوص مزاجِ غزل کی چھاپ موجود ہے
 لیکن راسخ کی مشنویوں پر ان کی غزل کی چھاپ نہیں ہے۔ یہاں وہ میر کی پیروی
 کرتے ہیں اور زیادہ سے زیادہ، بعض حصوں میں، میر جیسے ہو جاتے ہیں۔ میر
 اور راسخ دونوں حیادی طور پر غزل اور منٹوی کے شاعر ہیں۔ میر نے ۳۷
 مشنویاں لکھیں۔ راسخ نے ۲۰ مشنویاں لکھیں۔ میر کی طرح ہم راسخ کی مشنویوں
 کو بھی پانچ خالوں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

- (الف) عشقیہ : (۱) کشمکشِ عشق - (۲) لیر لگی بہت - (۳) جنبِ عشق -
 (ج) حسن و عشق - (۵) لاز و نیاز - (۶) اعجازِ عشق -
 (د) گنجینہ حسن - (۸) مرآت الجلال - (۹) مکتوب الشوق -
 (۱۰) مکتوب الشوق ۲ -

- (ب) معاشری : منٹوی در بیان انقلابِ زمانہ (شہر آشوب) -
 (ج) اخلاقی : (۱) میلِ نجات - (۲) نور الانظار -
 (د) مذہبی : (۱) شرح حال - (۲) منٹوی در مدح جناب مولوی راشد
 صاحب - (۳) منٹوی مذہبی -

- (۴) ہجویہ : (۱) منٹوی عابد کہ دو زوجہ داشت - (۲) حکایت در بیان
 احوال تاجر - (۳) حکایت در بیان تاجر - (ج) ایک اس
 شہر میں آجگا ہے -

عشقیہ مشنویوں میں راسخ کے قصے، کردار اور الداز نظر میر جیسے ہیں۔
 'کشمکشِ عشق' میں سرگزشتِ کردار ایک درویش ہے جو بنارس میں دریائے گنگا
 میں نہاں ہوا دخترِ راجہ پر عاشق ہو کر آئندہ فراق میں جلنے لگا ہے۔ جب
 رازِ عشق فاش ہوتا ہے تو سہیلیوں کے کہنے پر درویش کو راسخ سے پٹانے
 کے لیے، دخترِ راجہ درویش سے کہتی ہے کہ اگر تو عاشقِ صادق ہے تو
 مانندِ جناب دریا میں ڈوب جا۔ درویش یہ سن کر سوچوں سے ہم آغوش ہو جاتا
 ہے لیکن اس کا اثر یہ ہوتا ہے کہ وہ بھی عشق کی آگ میں جلنے لگتی ہے اور

ایک دن اسی جگہ ٹوب کر جان دے دینی ہے۔ جب جال ڈالوائے جاتے ہیں تو لوگ دیکھتے ہیں کہ درویش اور راجہ کی بیٹی کتے میں ہاتھیں ڈالے ایک دوسرے سے ہم آغوش ہیں۔ میر کی مثنوی ”دربائے عشق“ کا مرکزی قصہ بھی کم و بیش یہی ہے۔ ”نیرنگِ محبت“ میں ایک جوان دختر ترسا پر عاشق ہو جاتا ہے۔ ایک درویش جوان کا پیغام محبوبہ تک پہنچاتا ہے۔ محبوبہ بہ جواب بھیجاتی ہے کہ ”منا وصل کی بہر زلف کنی؟“ درویش آگزیہ بتاتا ہے تو اس جوان کی روح پرواز کر جاتی ہے اور جب درویش جوان کے سرے کی خبر دختر ترسا کو دیتا ہے تو اس کا جی بھی تن سے نکل جاتا ہے۔ میر کی مثنوی ”اعجازِ عشق“ میں بھی ایک جوان ہے، ترسا لڑکی اور درویش ہے اور کم و بیش یہی قصہ ہے۔ راسخ کے ہاں ”جذبِ عشق“ میں ایک لوجوان کسی نہ پارہ گو دروازے پر گھڑا دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے۔ میر کی مثنوی ”دربائے عشق“ میں ایک جوان غزلے میں گسی نہ پارہ کو دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے اور راسخ کے جوان کی طرح وہیں در پریش جاتا ہے۔ ”دربائے عشق“ میں جوان، داہد کے طعنہ دینے پر، جوتی نکالنے کے لیے دریا میں کود جاتا ہے اور مر جاتا ہے۔ راسخ کی مثنوی جذبِ عشق میں نہ پارہ کے گھر والے اس لوجوان کو صحرا میں لے جا کر قتل کر کے وہیں دفن کر دیتے ہیں۔ کچھ عرصے بعد پادر عاشق میں ٹڑپتی ہوئی محبوبہ بھی کنویں میں جھلانگ لگا کر جان دے دیتی ہے لیکن اس کی لاش کنویں کے بجائے اس جگہ ملتی ہے جہاں عاشق کو مار کر دفن کیا گیا تھا۔ دونوں لب سے لب پیوستہ ایک دوسرے سے ہم آغوش تھے۔ میر کی مثنوی ”حکایتِ عشق“ میں لوجوان مر جاتا ہے اور جب محبوبہ اس کی قبر پر آتی ہے تو وہ شق ہو جاتی ہے اور اس میں سا جاتی ہے۔ ہم آغوش کی یہی صورت راسخ کی مثنوی ”اعجازِ عشق“ میں نظر آتی ہے۔ راسخ کی ”اعجازِ عشق“ کی محبوبہ شادی شدہ لڑکی ہے اور میر کی مثنوی ”افغانِ پسر“ میں بھی محبوبہ شادی شدہ ہے۔ راسخ کی مثنوی ”حسن و عشق“ میں ایک جوان ہندو لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے۔ عشق کا راز فاش ہونے کے بعد وہ دریا پر جاتا ہے، سجدہ کرتا ہے اور مر جاتا ہے۔ محبوبہ کو معلوم ہوتا ہے تو وہ مغموم و مضطرب وہاں پہنچتی ہے۔ جوان کا سر اپنے زانو اور منہ منہ پر رکھ کر جان دے دیتی ہے۔ ”لاز و نیاز“ میں اسمعی کی روایت کے حوالے سے راسخ نے ایک عشقیہ قصہ بیان کیا ہے۔ یہاں بھی عاشق جان دے دیتا ہے۔ یہ سب مثنویاں میر کی مثنویوں سے مماثل ہیں لیکن دوسری چار مثنویاں — گنجینہ، حسن و

مرآت الجہاں ، مکتوب الشوق اور مکتوب الشوق ۲ مختلف ہیں اور دراصل عشقہ مشنویاں نہیں ہیں۔ ”کنجشہ حسن“ میں تعریفِ عظیم آباد کے بعد کسی مہدی علی خاں کی محبوبہ شرفو کا سراپا بیان کیا ہے۔ ”مرآت الجہاں“ میں کلکتہ کی تعریف کر کے کسی امیر کبیر کی محبوبہ نواب چان کا سراپا بیان کیا ہے۔ یہ دونوں مشنویاں مدوحین کے لیے دعائیدہ کلمات پر غم ہوتی ہیں۔ مکتوب الشوق میں ہجر کی کیفیت کے ساتھ وصالِ گزشتہ کو بیان کر کے محبوب کو آنے کی دعوت دی ہے۔ اس مشنوی میں خصوصاً وصالِ گزشتہ کا بیان بڑھ کر میر اثر کی مشنوی ”غروب و خیال“ نہیں میں آتی ہے۔

معاصرین مشنویوں میں راسخ کی واحد مشنوی ”انقلابِ زمانہ“ دراصل ایک شہرِ آفتاب ہے۔ دہلی اور لکھنؤ سے متعلق تو کئی شہرِ آفتاب لکھے گئے لیکن عظیم آباد کے بارے میں یہ پہلا شہرِ آفتاب ہے جس میں بیان کیا گیا ہے کہ ایک دور تھا جب عظیم آباد میں سب آرام سے رہتے تھے لیکن اب یہ حال ہے کہ امیرِ قیصر ہو گئے ہیں اور بے زری سے تنگ ہیں ، مشائخِ اہلس کی وجہ سے درود و وظائف بھول گئے ہیں اور اب حرفِ موت کا وظیفہ پڑھتے ہیں۔ خطاط لکھ روڑی میں پریشاں ، معلم زندگی سے بیزار ، شاعرانہ پاکال سرپرستوں کے نہ ہونے سے بد حال ہیں۔ وکالت کا بازار سرد ہے ، زراعت برباد ہے ، تجارت غم ہو گئی ہے ، طبیب قانون سے مر رہے ہیں ، سپاہیوں کی منی خراب ہے۔ ”کنجشہ حسن“ اور ”مرآت الجہاں“ کی طرح ”انقلابِ زمانہ“ بھی کسی امیر کی نذر کی گئی ہے۔ اس میں بھی مدحیہ پہلو موجود ہے۔

اخلاق مشنویوں میں ”سبیلِ نجات“ مختصر مشنوی ہے اور ”نور الانظار“ طویل ہے۔ سبیلِ نجات میں شاعر عقل سے ہوجھتا ہے کہ مجھے لکھ جائے دہلی سے آگے کر لاگہ میں غفلت سے بیدار ہو جاؤں اور عقلِ کامل جواب دہی ہے کہ گسی کو مت ستا ، گسی کے درے آزار مت ہو ، ظلم مت کر اور حسنِ عمل سے اس دنیا میں اپنا لیک لام چھوڑ جا۔ زندگی کا بھی مقصد ہے۔ ”نور الانظار“ مولانا جاسی کی مشنوی ”سبیلِ الابرار“ سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے۔ یہ مشنوی کم و بیش پچاس حکایات پر مشتمل ہے اور مختلف اخلاق و مذہبی نکات مثلاً عبادت ، صفتِ بندگی ، صفتِ عبادت ، صفتِ ادب ، صفتِ بخاری ، صفتِ عیب پوشی ، صفتِ بدین ، صفتِ شکر ، صفتِ تصنیف و تجلیہ ، مرآتِ قلوب ، صفتِ جسمِ عنصری گم جائے کزالات روحانی ہے ، صفتِ اصحابِ عشقِ مجاز ، صفتِ تاثیرِ عشق ، احوالِ بے تابانِ لراق ، صفتِ طہرتِ عشاق ، صفتِ الفاسدِ پاک ، احوال

خاصانہ "مغربانہ" خدا ، صفتِ نیک عمل ، صفتِ رزاق و رازق ، صفتِ استِ مرحومہ
 بد مصطفیٰؐ وغیرہ کو الہیہ حکایات کے ذریعے واضح کیا ہے ۔ ہر حصے کو منظر
 کا نام دیا گیا ہے ۔

مذہبہ مشنویوں میں "شرح حال" کو اس لیے شامل کیا ہے کہ اس میں
 راسخ نے قید سے رہائی کے لیے کسی جگر لاثہ کی مدح کی ہے اور چونکہ یہ
 درخواست مولوی بد راشد کے توسط سے پیش کی گئی تھی اس لیے ان کی بھی مدح
 شامل ہے ۔ قید ہونے کے واقعے اور اسباب کی تفصیل اس میں نہیں دی گئی ہے ۔
 صرف اتنا معلوم ہوتا ہے کہ راسخ قید ہو گئے تھے اور وہ رہائی کے طالب تھے :
 بند ہوو آ چھڑا دے مجھے اب تو وطن میرا دکھا دے مجھے
 وطن سے دوری اور مولوی بد راشد کی کلکتہ میں موجودگی سے پتا چلتا ہے کہ
 قید کا یہ واقعہ کلکتہ میں پیش آیا ۔ مدح جناب مولوی بد راشد صاحب ، بھی اس
 قید کے سلسلے میں لکھی گئی ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چلے مولوی بد راشد کی
 مدح لکھی اور جب وہ راجہ جگر لاثہ سے سفارش پر آمادہ ہو گئے تو مشنوی شرح
 حال ، راشد صاحب کے توسط سے ، راجہ کو پیش کی ۔ قید کا واقعہ مشنوی شرح حال
 اور مدح مولوی راشد سے مل کر واضح ہوتا ہے ۔ مشنوی مذہبہ میں کسی بے نام
 مدوح کی تعریف ہے ۔

راسخ کی چار ہجریہ مشنویوں میں سے مشنوی "عابد گہ دو زوجہ داشت"
 میں ایک ایسے عابد کا قصہ بیان کیا ہے جس کی دو بیویاں تھیں اور جس کی ڈاڑھی
 میں گچھ سفید اور گچھ کالے بال تھے ۔ جوان بیوی نے سفید بال چن لیے اور
 چہل بیوی نے ، مصلحت کے پیش نظر ، کالے بال چن لیے ۔ کچھ مدت بعد
 ڈاڑھی میں ایک بال بھی باقی نہ رہا اور عابد کی ڈاڑھی ہاتھوں ہاتھ بٹ گئی ۔
 یہ مشنوی دو شادیوں کی صفت میں راسخ نے لکھی ہے ۔ "حکایت در بیان
 احوال تاجر" میں ایک تاجر اور اس کی دو بیویوں کا قصہ بیان کیا ہے ۔ سوداگر
 سفر پر گیا اور ایک سال ہو گیا ۔ دونوں بے قرار تھیں ۔ ایک دن وہ دونوں
 کولہے پر گئیں تو دیکھا کہ ایک گدھا مادہ غر سے مل رہا ہے ۔ اس کا
 عضو دیکھ کر ایک ، دوسری سے بولی کہ وہ سفر پر گئے ہیں اور زن پر لڑاقت
 مرد دشوار ہے ۔ دوسری نے آہ سرد بھری اور کہا یہ تو بھین ہے کہ وہ لوٹ
 آئیں گے لیکن ایسا گھبراہٹ سے لائیں گے ۔ "حکایت در بیان تاجر" میں ایک
 لوطی کا قصہ بیان کیا ہے جس کی اسرد برستی کی وجہ سے دریا رخ بدل کر
 دور چلا گیا ۔ حاکم وقت نے اسے بلا کر امن ظمن کی تو لوطی نے گھبرا کر

حکم ہو تو اب عملِ لوطیت دوبا کے اُس ہار جا کر کروں تاکہ وہ ایک بار پھر اس طرف آ جائے۔ اسی طرح ”ایک اس شہر میں اچٹا ہے“ میں راسخ نے ایک ہدمعاش، اچکٹے، چور کی ہجو لکھی ہے جس سے سارا شہر تنگ تھا اور دعا کی ہے کہ یا اللہ تو اسے تیر خاک کر دے تاکہ جس کم اور جہان پاک ہو۔ پہلی مثنوی ”عائد گہ دو زوجہ داشت“ میں اخلاقِ پہلو موجود ہے لیکن تاجر و لوطی کی مثنویوں میں صرف تو دلوںِ مزاجِ داجسپ پہلو گویاں کیا ہے اور یہ مثنویاں مزاجاً ویسی ہیں جیسی جرأت کی تقلبات (قلل پر مرد، قلل زن، فاحشہ، قلل زنان، صمدہ) یا سیر حسن کی مختصر مثنویاں قلل زن، فاحشہ، قلل کلاوت اور قلل قصائی وغیرہ ہیں۔

بحیثیت مجموعی راسخ ایک ’ہرگو اور قادر الکلام شاعر ہیں جن کی پروازِ تنہیل لفظوں میں رنگ پھر کر شعر گو لکھاؤ دیتی ہے۔ میر کی طرح ان کی عشقیہ مثنویوں میں عاشق و معشوق ایک دوسرے پر اسے جان بٹھاؤ کر دیتے ہیں جیسے مرزا ایک کارِ ثواب ہے۔ دراصل اس مخصوص تصورِ عشق کا بنیادی پہلو یہ ہے کہ عشق اور موت لازم و مازوم ہیں۔ موت کے بغیر وصل ممکن نہیں ہے اور وصل منزلِ عشق ہے۔ اس تصور میں حیات، موت اور حیات بعدِ ممات کا ماہد الطبیعیات تصور موجود ہے۔ معرفتِ حق بھی موت سے حاصل ہوتی ہے اور یہی تصور ان مثنویوں کے تصورِ عشق میں موجود ہے۔ ان مثنویوں میں عشق پہلی نظر میں ہو جاتا ہے۔ اس کا رمز یہ ہے کہ عالمِ ارواح میں روحیں متصل تھیں۔ جب جدا ہوئیں اور دلیا میں آئیں تو یہاں بھی وہ پہلی نظر ہی میں ایک دوسرے کو پہچان لیتی ہیں اسی لیے عشق صادق ہمیشہ پہلی نظر میں ہوتا ہے۔ اس پہچان میں مسلسل رقابت اور ملنے جلنے سے پیدا ہونے والے فلسفاتی عمل کا کوئی دخل نہیں ہوتا۔ موت زندگی کا تسلسل ہے اسی لیے حیات بعدِ ممات میں عاشق و معشوق ایک دوسرے سے ہم آغوش ہونے نظر آتے ہیں اور دونوں کو مٹا کر جسم و روح کی وحدت کا منظر پیش کرتے ہیں۔ یہ تصور عشق منفرد کے سامنے موت کو ایک معمولی شے بنا دیتا ہے۔ یہ عشق کا عبادانہ تصور ہے اور وہی تصور ہے جو میر، مولانا روم اور اقبال کے ہاں ملتا ہے۔ عقلِ عشق کو منفرد کے راستے سے ہٹاتی ہے اسی لیے عقلِ عشق کی دشمن ہے۔ راسخ کی عشقیہ مثنویوں کے سارے گردار، سوائے ”کشغر عشق“ میں دخترِ راجہ کے، عام آدمی ہیں۔ ”کشغر عشق“ میں درویش اور داہہ ہیں۔ ’ایرنگِ محبت‘ میں لوجوان، درویش، دخترِ ترسا اور داہہ ہیں۔ ’جذبِ عشق‘

میں لوجوان اور ایک حسین و جمیل لڑکی ہے۔ ”اعجازِ عشق“ میں درویش عاشق ہے اور معشوق ایک شادی شدہ عورت ہے۔ مثنوی ”حسن و عشق“ میں ایک جوان اور ایک ہندو لڑکی ہے۔ عام گردازوں پر مشفیہ مثنوی لکھنے کی روایت اٹھارویں صدی میں سیر نے شروع کی تھی۔ راسخ اسی روایت کی پیروی کر کے اسے آگے بڑھاتے ہیں۔

ہیئت کے اعتبار سے راسخ کی مثنویاں فارسی مثنویوں کی روایت کے مطابق ہیں۔ یہ حمد و ثناء، مناجات و منقبت سے شروع ہوتی ہیں۔ کسی مثنوی میں صفتِ عشق یا وصفِ عشق کو بیان کر کے داستان کا آغاز ہوتا ہے۔ کسی میں وصفِ سخن اور شکوۂ فکر جفا شعار کو بیان کر کے اصل موضوع شروع ہوتا ہے۔ راسخ نے اپنی بعض مثنویوں مثلاً ”کاشغرِ عشق“ اور حسن و عشق میں آصف الدولہ اور غازی الدین حیدر کی مدح میں طویل قصیدے بھی شامل کیے ہیں اور یہ قصیدے بھی قصیدے کی ہیئت کے مطابق ہیں۔ راسخ کے تخلیقی عمل کے جوہر وہاں زیادہ دکھاتے ہیں جہاں وہ کسی مجتہد خیال کو بیان کرتے ہیں، جیسے مثنوی اعجازِ عشق میں صفتِ عشق کو یا مثنوی حسن و عشق میں وصفِ سخن کو بیان کیا ہے۔ یہی صورت ان کی حمد و مناجات میں ملتی ہے۔ مثنویات کے آغاز میں حمدیات اسی لیے بر اثر اور ’ہر سوز‘ ہیں کہ راسخ یہاں خدا کے تصور کو، جو مجتہد ہے، ماہد الطبعیات تصور کے ساتھ بیان کرتے ہیں جس میں ان کے عقیدے کی پختگی اور ایمان کی حرارت شامل ہے۔ عشق و معاشرتی حقی کہ اخلاق و مذہب مثنویوں میں بھی راسخ کا قلم یکساں قدرت کے ساتھ چلتا ہے لیکن پیچیدہ مثنویوں میں راسخ کا قلم اکھڑا اکھڑا سا رہتا ہے اور گمان گزرتا ہے کہ شاید یہ مثنویاں راسخ کی نہیں ہیں۔ مجموعی حیثیت سے راسخ کا انداز بیان پختہ اور طرز ادا اثر انگیز ہے۔ انہیں سراہا، مناظرِ قدرت، جذبات و محسوسات کو بیان کرنے پر قدرت حاصل ہے اور اسی لیے ان کی مثنویاں، مثنوی کی تاریخ میں، قابلِ ذکر حیثیت رکھتی ہیں۔ جوش اور دل بھی راسخ کے زمانہٴ حیات میں دائر سخن دے رہے ہیں۔

محمد روشن جوش (م ۱۳۱۶ھ/۱۹۰۰ع) محمد عابدِ دل کے چھوٹے بھائی اور جسوٹ رائے ناگر کے بیٹے تھے۔ جسوٹ رائے ناگر، علی وردی خان کے عہد کے ایک ممتاز فوجی سردار اور عظیم آباد کے ناظم راجا رام رائے کی فوج میں شامل تھے۔ سراج الدولہ سے بھی ان کا تعلق رہا ہے۔ بہادری و شجاعت کی وجہ سے جسوٹ رائے ناگر کا ذکر معاصر تاریخوں میں آتا ہے۔ میر جطر کی

مسند نشینی شوال ۵۱۱۰ھ / جون ۱۷۵۷ء تک جسوت رائے زندہ تھا۔ ۵۸۔ جسوت رائے کے تین بیٹوں — بھگوت رائے، جد عابد اور جد روشن کے نام قاری اور لاکڑوں میں آتے ہیں۔ مبتلا نے لکھا ہے کہ صاحب دیوان ۵۹۔ جد روشن جوشی کے حالات اس نے بھگوت رائے پر جسوت منگھ سے معلوم کئے ہیں لیکن جو حالات اپنے تذکرے میں درج کئے ہیں، ان سے صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ جوشی جین ہی سے اسلام کی طرف مائل تھے اور جب وہ حدر کمبز کو پہنچے تو مشرف بہ اسلام ہو گئے۔ ۶۰۔ بعض حوالوں ۶۱۔ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ جسوت رائے لاگر کی دو بیویاں تھیں۔ ایک ہندو اور ایک سہلان۔ ہندو بیوی کے بطن سے بھگوت رائے لاگر تھا اور سہلان بیوی کے بطن سے جد عابد اور جد روشن۔ ظاہر ہے کہ ان دونوں بیانیوں نے اپنی والدہ کے زہر سائبہ پرورش پالی اور اسی لیے جین ہی سے اسلام کی طرف مائل ہوئے اور بڑے ہو کر بھی اسی پر قائم رہے۔ شیخ علی حزی سے بھی جوشی کے خاص مراسم تھے جن کا بتا ان دو خطوط سے چلتا ہے جو حزب نے برخوردار کے القاب کے ساتھ جوشی کو لکھے تھے ۶۲۔ اور جن میں سے ایک میں جوشی کی صحت و شفا پائی کے لیے دعائیں نکالت بھی لکھے ہیں۔ جوشی تیر اندازی، دست کاری کا سلیقہ رکھتے تھے ۶۳۔ اور ستار نوازی کا بھی شوق تھا۔ ۶۴۔ علم عروض سے بھی پوری طرح واقف تھے۔ ۶۵۔ خوش طبعیت و لہک اعتقاد انسان تھے ۶۶۔ ذرویشانہ مذاق رکھتے تھے اور اسی وجہ سے الالیت، خود پرستی و نفسانیت ان کے مزاج میں نہیں تھی۔ ۶۷۔ خود بھی اپنے اشعار میں اس طرف اشارے کئے ہیں :

درویش ہوں جوشی کوئی گھیا مجھ سے خفا ہو

یاں پر گھس و لاگھس کے مساوی ہے مدارا

بھسے کب خواہش جساہ و حشم ہے

کہ ملکہ نضر کا میں بادشاہ ہوں

جوان میں سے خواری کا بھی شوق تھا ۶۸۔ لیکن بعد میں ترک کر دی تھی۔ ۶۹۔ یہ زمانہ معاشی بدحالی کا زمانہ تھا۔ جوشی بھی اس پریشانی میں مبتلا رہے۔ امراء کی سرپرستی پر گزر کرتے تھے لیکن عزت نفس کا ہمیشہ پاس رہتا تھا۔ ایک قطعے میں دعا کی ہے کہ اے خدا :

خواندہ الزان لثیان سے رکھ اس کو محروم

دے ایسے دست گریباں ہی سے یک ہارہ ناں

جوشی سے دو تعالیٰ یادگار ہیں۔ ایک ان کا دیوان جسے سب سے پہلے

قاضی عبدالودود نے مرتب کیا اور ہند میں ایک اور خطی نسخے کی مدد سے کلیم الدین احمد نے مرتب کیا جس میں ۵۹ غزلیں اور ۲۱ اشعار ایسے ہیں جو قاضی عبدالودود کے مرتبہ دیوان میں نہیں ہیں۔ اس لئے مطبوعہ دیوان میں ۶۶۹ غزلیں ، ۳۱ مفرق اشعار ، ۳۱ رباعیات ، ۳ شخصیات ، ۳ مثنویات ، ۳ قطعات اور ۵ قصائد شامل ہیں۔ مثنویوں میں تین یعنی در بجز انگریز ، لال گبوتر باز ، نقل اقبویں بچوبہ ہیں اور ایک مثنوی مدحیہ ہے۔ قطعات میں دو میر وارث علی لالان اور جد قلی مشتاق کے قطعات تاریخ وفات ہیں جن سے علی الترتیب ۱۱۹۹ء اور ۱۲۱۶ء برآمد ہوتے ہیں۔ دوسری تصنیف ”رسالہ قالیہ“ ہے ۷۰ جو ایک معمولی تصنیف ہے۔ جوش ملیح لام کا اردو میں ایک ہی معلوم شاعر گزرا ہے اور غلط فہمی کی بنا پر کریم الدین نے طبقات شعرائے ہند میں اور شیفہ نے گلشن بیخار میں جد عابد دل کا تخلص بھی جوش لکھ دیا ہے۔ یہ جوش اور دل دونوں اپنے دور کے برگزیدہ شاعر تھے۔

جوش بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں اور ان شاعروں میں سے ہیں جو روایت گو دہرا گڑھ بھلائے اور اس منزل پر پہنچا دیتے ہیں جہاں نئی نسل کے شعرا اس روایت کی موجود شکل سے اپنا دامن بچا کر انحراف کا راستہ اختیار کرتے ہیں۔ جوش اپنے دور کے گم و بیش سارے مروجہ و مقبول رنگوں میں شمر گھٹتے ہیں۔ ان کے ہاں سودا کا رنگ بھی ہے اور میر و درد کا بھی۔ وہ جعفر علی حسرت کی طرح مشکل زمینوں میں بھی غزلیں گھٹتے ہیں لیکن ان کے

ف۔ کریم الدین اور ایف فیلن نے طبقات الشعرائے ہند ص ۳۲۳ و ۳۲۴ پر جد روشن اور جد عابد دونوں کا تخلص جوش لکھا ہے۔ جد روشن جوش کے باپ کا نام نہیں لکھا اور جد عابد کے والد کا نام جسونت ناگر لکھا ہے ، لیکن اسی تذکرے کے ص ۸۳ پر دل کے تحت ”شیخ جد عابد عظیم آبادی ، جد روشن جوش کا بڑا بھائی“ لکھا ہے (مطبوعہ مطبع العلوم مدرسہ دہلی ۱۸۳۷ء) جس غلطی شیفہ نے گلشن بیخار میں کی ہے کہ جد عابد اور جد روشن دونوں کا تخلص جوش لکھا ہے (گلشن بیخار ، مرتبہ کلب علی خان لائق ، ص ۱۲۳ ، ۱۲۵۔ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء) جس غلطی عمدۃً مستحبہ (اعظم الاولیاء سرور ، مرتبہ خواجہ احمد فاروق ، ص ۱۸۰-۱۸۵ دہلی نیولبرسٹی ۱۹۶۱ء) میں ملتی ہے۔ مصحفی نے بھی جد عابد کا تخلص غلطی سے جوش لکھا ہے (تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۹ ، انجمن ترقی اردو اور ملک آباد دکن ، طبع اول ۱۹۴۴ء)۔

ہاں یہ سب رنگ اُترے ہوئے اور بہکتے ہیں ۔ جوش کے ہاں مختلف آوازوں کی گونج سی تو سنائی دیتی ہے لیکن یہ آوازیں اس طرح ان کی شاعری میں سنائی نہیں دیتیں جس طرح ہم میر ، درد اور سودا وغیرہ کے ہاں سنتے ہیں ۔ جوش میں تخلیق قوت اس پائے کی نہیں ہے کہ وہ ان آوازوں اور رنگوں کو ملا کر اپنی الگ آواز اور رنگ پیدا کر سکے اسی لیے وہ ایسے بے رنگ شاعر ہیں جن کا اپنا کوئی رنگ نہیں ہے ۔ ان کے ہاں مضمون آفرینی ملتی ہے لیکن اس مضمون آفرینی میں بھی ان کا اپنا تجربہ یا جذبہ شامل نہیں ہے جو شعر گو شعر بناتا ہے ۔ جوش کا شعری عمل یہ ہے کہ وہ اُردو و فارسی کے مخصوص مضامین ، موضوعات ، علامات ، اشارات ، تلمیحات ، مروجہ اخلاقی تصورات اور عام صوفیانہ خیالات گو شعر کا جامہ پہنا دیتے ہیں ۔ وہ دوسروں کے اشعار ، دوسروں کی زمینوں اور دوسروں کے مخصوص رنگی سخن سے متاثر ہو کر شعر کہتے ہیں ۔ ان کا دیوان بڑھ کر ہوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ الہی مضامین کو دہرا رہے ہیں جنہیں دوسرے شعرا پہلے ہی بہتر طور پر بالادہ چکے ہیں ۔ جوش روایتی رسوخ و کنایات کو وسعت نہیں دیتے ۔ ان میں خیال کا لیا رخ یا بات کا لیا چلو پیدا نہیں کرتے بلکہ محض ان کو دہراتے ہیں ۔ شعر بڑھتے ہوئے اکثر محسوس ہوتا ہے کہ دراصل قافیے سے مضمون پیدا کیا گیا ہے اور خود قافیہ شعر کے دوسرے لفظوں کے ساتھ ایک جان ہونے کے بجائے اپنے الگ وجود کا احساس دلا رہا ہے ۔ جوش یہ تو جانتے ہیں کہ معیار سخن کیا ہے اور شعر گو کیسا ہونا چاہیے :

وہی شاعر مستم ہے اے جوش
جو اک کو دوسرے مصرع سے دے ربط
زورقوری سے گیا ہی مضمون باندھے
الفاظ جس کے ست ہیں وہ شعر ست ہے
تلاطم معنی و الفاظ رنگیں اس میں ہے جوش
کسے ایسی غزل وہ ہی جسے اس فن میں ثعب ہووے
الفاظ شوخ و معنی رنگب ہو شعر میں
جوش ہی لاش ، یہی جسجسو رہے

لیکن ان معیارات کو جائزے کے باوجود ان کی شاعری میں ربط ، معنی ، رنگینی ، شوخی ، ثعب نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ جوش شعر میں ذاتی تجربے کو بیان کرنے کے بجائے دوسرے شعرا کے مضامین کی تکرار پر اکتفا کرتے

ہیں اور وہ بھی اس طرح کہ اسے محدود کر دیتے ہیں۔ اسی لیے روایتی مضمون ان کی شاعری میں کٹھنٹا نہیں ہے بلکہ گھٹ کر رہ جاتا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ دو مثالیں دیکھئے۔ درد کا شعر ہے :

ساتم کدہ جہاں میں جون ایر اپنے تئیں آب رد گئے ہم
اس شعر کو پڑھ کر اب آپ جوش کا یہ شعر پڑھیے :

ساتم کدہ جہاں میں جون ایر رونے کے لیے ہوں آفریدہ

درد اور جوش کے پہلے مصرعے یکساں ہیں۔ درد کے ہاں دونوں مصرعے مربوط ہیں لیکن جوش کے ہاں شعر دو لہجے ہے۔ درد دوسرے مصرع سے ایک لطیف بات پیدا کرتے ہیں اور اپنے مخصوص لہجے اور طرز کو جنم دیتے ہیں جس میں انفرادی تجربے کی گہری موجود ہے۔ جوش صرف یہ کہہ کر رہ جاتے ہیں کہ میں رونے کے لیے پیدا ہوا ہوں اور یہ کہہ کر پہلے مصرعے سے الٹنے والے مضمون کو محدود کر دیتے ہیں۔ اب سودا کا یہ شعر پڑھ کر :

سودا شرابِ عشق کو کہتے تھے ہم نہ ہی

آفسر مزہ لےہا پایا اب اس کے خار کا

جوش کا یہ شعر پڑھیے :

پتا ہے گر تو بادۂ عشق مسجھ کے ہی

جوش برا ہے درد سر اس کے خار کا

سودا کے ہاں ایک لہجہ ہے۔ بات کو اپنے مخصوص انداز سے کہنے کا ڈھک ہے لیکن جوش اپنے انداز سے مضمون کو سپاٹ کر دیتے ہیں۔ پہلے مصرع میں جس طرح بات اٹھائی گئی ہے، دوسرا مصرع اسے اوپر نہیں اٹھاتا بلکہ محدود کر دیتا ہے۔ یہ جوش کا عام انداز اور ڈھک ہے۔ ان کے ہاں تعنید لفظی بہت ہے۔ الفاظ کی ترتیب و نشعت مانع روانی ہے۔ ان کے کلام میں کوئی لفظ یا کلمہ کیفیت نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے انفرادی تجربوں کو شاعری کی بنیاد بنانے کے بجائے اپنے پسندیدہ شاعروں کی بیساکھیوں پر چلتے ہیں اور اسی لیے فصاحت و خوبی کے باوجود ان کا شعر اشتہار نہ پا سکا۔ جوش کو خود بھی اس کا احساس تھا :

یہ ابی فصاحت و خوبی جہاں میں اے جوش

ہارے شعر نے پایا نہ اشتہار افسوس

جوش میں شاعرانہ صلاحیت ضرور تھی لیکن روایت کی تکرار اور دوسرے شاعروں کی پیروی نے انہیں ذاتی احساس و جذبہ اور انفرادی تجربے کے راستے

ہے ہٹا کر ان کی شاعری گو نے نیک بنا دیا۔ لیکن جن اشعار میں ہلکا سا جذبہ یا خائف انفرادی تجربہ شامل ہو گیا ہے وہاں شعر میں ایک ہلکے سی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ ایسے اشعار کی تعداد بدلتا بہت کم ہوئی ہے جن میں سے چند ہم جان درج کرتے ہیں تاکہ جوشش کے تعلق سے شاعری میں انفرادی تجربے کی اہمیت واضح ہو سکے :

ہماری طرح جو دیکھے گا اک نظر تجھ کو
خدا گسوا ہے بے اختیار چاہے گا
کیا فکر تو کرتا ہے اس فکر سے کیا ہوگا
ہونے کا وہی جو کچھ قسمت میں لکھا ہوگا
ہونے نہیں کسی کی دعا ہے گو سودمند
یا رب مجھے یہ گونٹ ما آزار ہو گیا

وصل میں بھی میں خرابی تھی منحصر کیا ہے اس جدائی پر
گزار عبت میں نہ بھولے نہ بھولے ہم
ماتر چنار آگ میں اپنی ہی جلے ہم
ہر چند اس پہ بارش اثر مڑ رہے
سنے کی آگ وہ ہے کبھی مضحل نہ ہو
مے کسی نو بھی تل گئی آخر
اس کے کوچے میں چھوڑ کر مجھ کو
عش میں گہوڑ چھوڑے ہاسر نفس
بھونک بھونک اس آگ کو سکا لے
تیرے دیوانے یا ہات۔ عدم کو چل ہے
کیا تمنا ہے کہ ویراں شہر ہو جنگی اسے
چھاتی جو بھر آئے ہے تو یہ آئے ہے جن میں
کوچے میں ترے رشتہ کے دل کھینچے خالی
رخت کے وقت سامنے حیران تھے کھڑے
جب وہ ادھر چلا ادھر آسو ڈھلک پڑے

ان اشعار میں دوسرے شعرا کی آوازوں کی جھنکار کے باوجود ذرا سا جذبہ یا انفرادی تجربہ شامل ہونے کی وجہ سے یہ اشعار پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرنے لگتے ہیں۔ لکڑی کی شاعری اور انفرادی تجربے کی شاعری میں یہی فرق ہے۔

جہاں لنگ زبان و بیان ، رجزمرہ و غاورہ کا تعلق ہے وہ وہی ہے جو اس دور کی معیاری شاعری کا حصہ ہے ۔ جوش کے ہاں ابھر ، وو ، وویں ، وویں ، ہوئے گی ، کے علاوہ شاید ہی کوئی لفظ ایسا ہو جو ناسخ کے دور میں متروک ہو گیا ہو ۔ جوش کہیں کہیں ”ان“ لگا کر قدیم طریقے سے جمع پور بناتے ہیں جیسے دم کی جمع دماں ، موتی کی جمع موتیاں اور شاعر کی جمع شاعران وغیرہ ۔ شاعری اور زبان کا یہی رنگ ہمیں جوش کے بڑے بھائی^۱ دل کے ہاں ملتا ہے ۔ ۱۰۰ عابد دل^۲ کے خاندانی حالات وہی ہیں جن کا ذکر ہم جوش کے ذیل میں کر آئے ہیں ۔ دل بھی جوش کی طرح عظیم آباد میں پیدا ہوئے ، وہیں ولے بڑے اور تعلیم پائی ۔ عربی و فارسی اور خصوصیت سے علم ہیئت ، حساب و طبابت میں صاحبِ استعداد تھے^۳۔ اوصاف و محاسن میں دونوں بھائی یکساں تھے ۔^۴ دل کی ولادت و وفات کے بارے میں بھی ، جوش کی طرح ، تذکرے اور کتبِ سیر خاموش ہیں ۔ جوش کا سال ولادت ۱۱۵۰ھ قیاس کیا گیا ہے^۵۔ اس صاحبِ بے دل کا سال ولادت ، چونکہ وہ جوش سے بڑے تھے ، ۱۱۳۷ھ قیاس کیا جا سکتا ہے ۔ سال وفات کے سلسلے میں صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ دیوانِ جوش میں دل کی وفات کا چونکہ گوئی قطعہ تاریخ وفات نہیں ہے اس لیے اس بات کا امکان ہے کہ ان کی وفات جوش کے بعد ہوئی ۔ جوش ، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، ۱۲۱۶ھ تک زندہ تھے ۔

دل سے دو تصانیف یادگار ہیں ۔ ایک ”دیوانِ دل“^۶ جس میں ۳۲۴ غزلیں ، ۶ قطعات اور ۱۲ رباعیات ہیں ۔ اس میں دل کا پورا کلام شامل نہیں ہے ۔ ۱۱۹۳ھ میں دل نے اپنے دیوان کا ”خلاصہ“ ابراہیم خان خلیل کے پاس مرشد آباد بھیجا تھا ۔^۷ شورش نے لکھا ہے کہ دل غزل گوئی ، قصیدہ و مثنوی وغیرہ میں قنوتِ تمام رکھتے ہیں ۔^۸ لیکن اس دیوان میں گوئی قصیدہ یا مثنوی شامل نہیں ہے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ دل کا اصل دیوان تو خانج ہو گیا اور جس خلاصہ دیوان صدیوں کے سرد و گرم چمکتا اب مطبوعہ صورت میں سامنے آیا ہے ۔ دل کی دوسری تصنیف ”عروض الہندی“^۹ (۱۱۷۶ھ/ ۶۲ - ۱۷۶۲ع) فارسی میں ہے ۔ اس رسالے میں دل نے ، اختصار کے ساتھ ، قواعد عروض کو بیان کیا ہے اور ضروری مباحث مثلاً وزنِ شعر ، اصولِ اوزان ، ارکانِ بحر ، اقسامِ رکن ، تعریف و اجزائے شعر ، اقسامِ مزاحف کی وضاحت کر کے مختلف بحر کو بیان کیا ہے ۔ رباعی اور اس کی ہر کے لیے ایک الگ فصل قائم کی گئی ہے ۔ یہ رسالہ اس موضوع پر ایک قابلِ ذکر تصنیف ہے ۔

یہ عابد دل کی شاعری ہیں اس دور کے دوسرے شعرا کی طرح عشقہ شاعری ہے۔ اپنی شاعری میں وہ روایتی فارسی شاعری کے رسوم و علامات کو اپنے المیہ کا ذریعہ بناتے ہیں اور چونکہ یہ رسوم و علامات اب بے اثر ہو گئی ہیں اس لیے دل کی شاعری ہمارے دل کے تاروں کو نہیں چھوڑتی اور وہ بحیثیت مجموعی بے کیف و بے رنگ معلوم ہوتی ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ دل میں، جوش کی طرح، تخلیق آج اعلیٰ درجے کی نہیں تھی۔ وہ اپنے معاصر شعرا کے رنگِ سخن کو اپناتے ہیں، ان کی پیروی کرتے ہیں لیکن ان رنگوں کو ملا کر اپنی تخلیق صلاحیت سے اپنا کوئی الگ رنگ، مزاج یا منفرد طرز پیدا کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ اس کا احساس خود دل کو بھی ہے :

دل ایک طور پر نہیں گھٹتا ہے شعر تو
نیرے سخن کے بیچ ہر ایک کا مذاق ہے

یہی دل کی کمزوری ہے۔ وہ دوسروں کے رنگ میں شعر کہنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن پیروی یا روایت کی تکرار چونکہ انفرادیت کا بدل نہیں ہے اس لیے مقبول شعرا کے رنگ میں شعر کہنے کے باوجود ان کی شاعری میں وہ ”لفظِ معنی“ پیدا نہیں ہوتا جو خود دل کا مثالی معیار سخن ہے :

لفظ کہا تاکہ سخن میں نہ ہو لفظِ معنی
جسم مٹی کا برابر ہے اگر جان نہ ہو

دل نے اپنی غزلوں میں جن شعرا کا حوالہ دیا ہے ان میں درد، میر، سودا اور فناں کے علاوہ نالان، آہ، تصحیف، بسمل اور جوش شامل ہیں۔ ان کی کئی غزلیں راسخ اور فدوی کی زمینوں میں ہیں اور کچھ غزلیں ایسی ہیں جن میں فارسی شعرا سعدی، صائب، کیم، نظیری، بیدل، آرزو اور موزوں کے مضامین کی گولج سنائی دیتی ہے۔ فارسی شاعری کا واضح اثر ان کی غزل پر نظر آتا ہے اور اسی لیے فارسی تراکیب و بندش ان کے ہاں زیادہ استعمال ہوتی ہیں۔ دل کی شاعری پر فارسی شاعری کا روایتی مزاج حاوی ہے۔ دل کے دیوان میں بہت کم اشعار ایسے ہیں جو آج کے قاری کو متاثر کر سکیں اور وہ اشعار بھی، جو متاثر کرتے ہیں، ایسے نہیں ہیں جنہیں ہم میر، سودا، درد کے اشعار کے ساتھ رکھ سکیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

میں نے جانا کہ ستارا کوئی ٹوٹا جو عرق
ڈھل کے چہرے سے ترے تا بہ زندانِ آہ

حلیقت کی طرف لایا مجھے عشق بجز آخر
پرستی گلہ نہیں جس کی وہی اپنا خدا لکلا
آبرو رکھ لی تیرے سامنے حیرانی نے
اشک آنکھوں سے ٹپکا تو میں رسوا ہوتا
دل کسی قدر جہاں میں سبک دوش ہو گیا
گردن ہے اپنے ہار ثعلیٰ گو تسوڑ سکو
گردش میں زسائے کی جو کانوں نہ سنتے تھے
سو دیکھتے ہیں آنکھوں اس گردشِ داسان میں
چہرے کو میرے دیکھ کے کہتی ہے ایک خلق
کہینچا ہے تو نے کیا کوئی آزار ان دنوں
زندگی مرگ برابر ہے ہمیں ہے غمِ عشق
روئیے اُن پہ جو ہے دود و الم جینے ہیں

سانکوں سے نہ ہوجھو کفرِ اسلام ایک منزل ہے بہت رستے ہیں

کیا تری آنکھوں میں جادو ہی بھرا تھا کہ جسے

ایک دن دیکھ کر اتنے دلوں تیار رہے

بحیثیت مجموعی دل دوسرے درجے کے شاعر ہیں۔ ان کے ہاں کسی مخصوص لہجے اور منفرد طرز کا پتا نہیں چلتا۔ دل اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو اردو شاعری کی روایت کو اپنے حلقہ اثر میں پھیلانے اور مذاقِ سخن کو عام کرنے کا کام کرتے ہیں۔ جی ان کی تاریخی اہمیت ہے۔ جی کام شیر محمد خان ایمان دکن میں انجام دیتے ہیں۔

شیر محمد خان ایمان (م ۱۸۵۱ء/ ۱۲۲۱ھ - ۱۸۰۶ء) کی شخصیت و شاعری کے مطالعے سے پہلے اس بات کو ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ اٹھارویں صدی میں اردو شاعری، زبان و بیان کی سطح پر، دو اثرات سے گزری۔ پہلا اثر ولی دکنی کا تھا جس کی شاعری اور زبان و بیان کی پیروی شمالی ہند میں آبرو و نابھ کے دور میں کی گئی اور دکنی اردو سارے برصغیر کی معیاری ادبی زبان بن گئی، لیکن جگہ ہی شمال میں 'ردِ عمل کی تحریک' کے زیر اثر دکنی اردو کا یہ روپ مسترد کر دیا گیا اور اس کی جگہ دہلی کی لکسمالی زبان نے لے لی۔ مظہر، یقین، تابان وغیرہ اسی زبان کو اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں۔ اٹھارویں صدی کے دور انتشار میں جب دلی اجڑی اور چان کے اہل علم و ادب سارے برصغیر کے مختلف صوبائی مراکز میں پہلے تو دہلی کی جی زبان اودے، عظیم آباد،

مرشد آباد ، ڈھاکہ ، ارکٹ ، حیدرآباد دکن وغیرہ میں مستند و معیاری زبان تسلیم کر لی گئی۔ ابتدائی دور میں ، ان نئے سوانہی مراکز میں ، شاعری کے استاد بھی دہلوی شعرا تھے اور سب الہی سے زبان و محاورہ کی سند لیتے تھے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ جب ان نئے مراکز سے خود بیان کے شعرا ابھرے تو انہوں نے بھی وہی زبان استعمال کی جو دہلوی شعرا اپنے کلام میں استعمال کرتے تھے۔ اسی تحریک کے زیر اثر دکن کے شاعروں نے بھی تقیم دکنی الفاظ و محاورات کو ترک کر کے دہلی کی زبان کا یہی روپ اختیار کر لیا۔ شیر ہد خاں ایمان چلے دکنی شاعر ہیں جو نہ صرف استاذ و ات ہیں بلکہ دہلی کی یہی زبان اعتماد کے ساتھ اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں۔ ایمان کی زبان کا مقابلہ اگر ہد باقر آگہ (م ۱۲۲۰ء/۶-۱۸۱۵ء) کی زبان سے کیا جائے تو باقر آگہ کی دکنی اردو ، شال کی زبان کے اثر سے ، بدل ضرور گئی ہے لیکن اس کا لب و لہجہ ، ذخیرۃ الفاظ اور روزمرہ و محاورہ پر دکنی کی چھاپ اب بھی نمایاں ہے۔ لیکن ایمان کی زبان پر سوائے ایک آدھ لفظ مثلاً الوپ افین ، اہلا اور من برن وغیرہ کے کوئی دکنی اثر محسوس نہیں ہوتا بلکہ ہوں معلوم ہوتا ہے کہ دہلی کا کوئی قادر الکلام شاعر فصاحت کے دریا بہا رہا ہے۔ شیر ہد خاں ایمان ، جن کا کلیات اور دوسری تصنیفات اب تک غیر مطبوعہ ہیں ، ہد عاقل خاں نایک کے بیٹے اور آصف جاہ ثانی کے اعظم الامرا ارسطو جاہ کے مصاحب تھے۔ سفر و حضر میں اکثر ان کے ساتھ رہتے تھے^{۸۱} اور اپنے والد کی طرح وقائع نگاری کی خدمت پر مامور اور سرکاری اخبار نویسوں کے سربراہ تھے۔^{۸۲} شیر ہد خاں ایمان حیدر آباد میں پیدا ہوئے۔ چوبیس تعلیم و تربیت پائی۔ عربی و فارسی اور دوسرے علوم مریدہ پر دستگاہ حاصل کی^{۸۳} اور ”تذکرۃ آصفیہ“ کے مصنف عجل علی شاہ عجل (م ۱۲۱۵ء/۱۸۰۰-۱۸۰۱ء) کی شاگردی اختیار کی۔ ایمان دکن کی تاریخ پر اس درجہ حاوی تھے کہ ہر واقعہ ، ہر بات ، ہر مقام اور ہر جنگ ان کے حافظے میں محفوظ تھی۔ ایمان طبعاً رکھ رکھاؤ اور سلیقے کے انسان تھے۔ جس محل میں بیٹھتے اپنی خوش گفتاری اور ہلکے سنجے سے لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کر لیتے :
 لطیف ہے جگت ہے ضلع گوئی شعر خوانی ہے

صفائی و سنی ہاروب میں مزا ہے ہم زبانی کا

ایمان سارے معاشرے میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے اور استاد وقت سمجھے جاتے تھے۔^{۸۵} میر فرید الدین آفاق (۱۲۵۳ء/۱۸۴۷ء) اور امیر بخش شہرت جب دہلی سے حیدر آباد پہنچے اور طرحی مشاعرے کی بنا ڈالی تو

اہلر محل اس وقت تک مشاعرے کا آغاز نہ کرتے جب تک استاد ایمان تشریف لے لیے آئے۔ ۸۷۔ ایمان کو تاریخ گوئی پر بھی دسترس حاصل تھی۔ آصف جاہ ثالثی کی ولایت پر جو قطعہ "تاریخ" ایمان نے لکھا اس کے چوتھے مصرع سے دو مادہ تاریخ برآمد ہوتے ہیں۔ یہی قطعہ "تاریخ" ممبرے کے دروازے پر مکہ مسجد میں گنبدہ ہے۔ ۸۸۔ ایمان کے شاگردوں میں ہوں لو بہت سے شعرا کے نام آتے ہیں لیکن شیخ حفیظ الدین حفیظ، ماہ لقا چندا اور قیس خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ایمان کی معلوم تصانیف میں دیوان ایمان (اردو) کے علاوہ "سردار نامہ" "شطح" ، "رسالہ" "عروض و نالیہ" اور "گلدستہ" گفتار" کے نام آتے ہیں۔ سردار نامہ" شطح" میں ایمان نے فنر شطح کے رسوم و نکات واضح کئے ہیں۔ ایمان خود بھی شطح کے اچھے گھلاڑی تھے اور اس رسالے میں انہوں نے فنر شطح کو اپنے عملی تجربے کی روشنی میں بیان کیا ہے۔ ایمان عروض و نالیہ و زبان کے بھی ماہر تھے۔ "گزار آصفیہ" میں لکھا ہے کہ "تمام شاعر الہیں استاد وقت سمجھتے تھے۔ عروض و نالیہ اور فنر شعر کی دوسری صنعتوں

ف۔ "دیوان ایمان" کے دو قلمی نسخے البینر ترقی اردو پاکستان کراچی میں محفوظ ہیں۔ ہم نے انہی مخطوطات سے استفادہ کیا ہے۔ ان کے علاوہ ایک مخطوطہ کتب خانہ آصفیہ (اردو مخطوطات کتب خانہ آصفیہ، جلد اول، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ء) میں، ایک جامعہ عثمانیہ حیدر آباد (ایمان سخن، ص ۲۲، محولہ بالا) اور دو ادارے ادبیات اردو حیدر آباد (تذکرۃ مخطوطات ادارۃ ادبیات اردو، جلد اول، ص ۱۱۰ و جلد سوم، ص ۱۸۳، محولہ بالا) میں محفوظ ہیں۔ دیوان ایمان کو شائع و مرتب کرنے کی ضرورت ہے۔ "سردار نامہ" شطح" کا ایک قلمی نسخہ کتب خانہ آصفیہ میں ہے اور ایک نسخہ عمر یاقسی مرحوم کی ملکیت تھا جس کا ذکر الہوں نے دیوان ایمان کے اس مخطوطے کے سرورق پر کیا ہے جو اب البینر ترقی اردو پاکستان، کراچی میں موجود ہے۔ "رسالہ" عروض و نالیہ" ہماری نظر سے نہیں گزرا۔ "فنر علم زبان" عمر یاقسی کے پاس تھا جس کا ذکر الہوں نے دیوان ایمان کے مخطوطے کے سرورق پر کیا ہے اور ایک مخطوطہ کتب خانہ آصفیہ میں محفوظ ہے۔ "گلدستہ" گفتار" کا ایک مخطوطہ البینر ترقی اردو پاکستان میں محفوظ ہے۔ ہم نے اسی سے استفادہ کیا ہے۔ "گلدستہ" گفتار" اس کا قاری نام ہے۔ مخطوطے کے آخر میں ایک رباعی کے آخری مصرع "گلدستہ" گفتار کہا ہے کم و کثرت" سے ۱۲۲۰ء برآمد ہوتے ہیں۔ (ج - ج)

میں ممتاز زمانہ تھے۔ ۸۹۱ء "گلدستہ" گفتار" ایمان کی وہ منفرد تصنیف ہے جس میں انہوں نے ضلع کے فن کو نہ صرف اپنے اشعار سے واضح کیا ہے بلکہ وہ مترادفات بھی دیے ہیں جن کی مدد سے شعر یا عبارت میں ضلع پیدا کیا جا سکتا ہے۔ ضلع جگت اس پہلو دار بات کو کہتے ہیں جس میں رعایت لفظی ہو۔ "گلدستہ" گفتار" میں مختلف عنوانات مثلاً ضلع بدوق ، ضلع اسد ، ضلع قبل ، ضلع شکار ماہی ، ضلع صرف و نحو ، ضلع طبابت ، ضلع کیمیا ، ضلع خوش نویسی وغیرہ کے تحت ایک لفظ سے تعلق رکھنے والے ایسے کئی الفاظ جمع کر دیے گئے ہیں جن کے استعمال سے ضلع پیدا کیا جا سکتا ہے اور پھر ایمان نے اس مناسبت سے خود شعر کہہ کر اس کی مثالیں دی ہیں۔ دیوان۔ اودو ، جواب تک غیر مطبوعہ ہے ، کم و بیش سب اصناف سخن پر مشتمل ہے۔ بڑا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے اور غزلوں کے علاوہ قصائد ، مثنویات ، رباعیات ، مثلث ، خمس ، سہمس اور تصدین وغیرہ بھی موجود ہیں۔

شیر بہ خان ایمان کی غزلیات ، ان کے قصائد و مثنویات کو دیکھ کر سب سے پہلی بات یہ سامنے آتی ہے کہ قدیم زبان کے اثرات ختم ہو گئے ہیں اور اب دہلی کی زبان ، لہجہ ، روزمرہ و محاورہ نے دکن میں بھی اپنے قدم جما لیے ہیں۔ ایمان اسی زبان کے چلے دکنی استاد و شاعر ہیں۔ "اس وقت ان جیسا کوئی شاعر اس علاقے میں نہیں ہے۔" ۹۰۰ دوسری بات یہ سامنے آتی ہے کہ ایمان کی شاعری مجلسی مزاج کی شاعری ہے :

بیاض اشعار کی جس وقت تہائی میں دیکھوں ہوں

تو ہوں ایمان بیٹھا مجلس احباب میں گویا

ایمان نے اپنی غزل میں وہی مضامین بالذمہ ہیں جن سے اول محفل ان کی استادی کے قائل ہو مگر اشعار کی باریک مضبوط آفرینی سے لطف اندوز ہو سکیں۔ ایمان روایتی شاعر ہیں لیکن اپنے اشعار کو استادانہ رخ دے کر انہیں ذرا سے نئے انداز اور نئی زبان میں بیان کرنے کا سلیقہ رکھتے ہیں۔ ان کی غزل سے ان کی استادانہ نادر انجلاسی کا پتا چلتا ہے۔ وہ مشکل سے مشکل زمین میں بھی روان دوان شعر لکھنے کی قوت و صلاحیت رکھتے ہیں۔ مثلاً یہ چند مطلعے دیکھئے جن کی مشکل و سنگلاخ زمینوں سے ایمان کی استادی کا اظہار ہوتا ہے :

سجھ نہ جسد کو زنجار تو زمین کا سائب

یہ اپنی فہم میں ہے چتر برہم کا سائب

کس کس طرح سے چلتی ہے ہمارے ہزار مس
 زاہد بھی دیکھ ہو کیا جوں بادِ غوار مس
 یوں سراپا رہوں یا رب قدر جانوں سے لٹ
 عشق پہچان رہے جوں سرور گلستاں سے لٹ
 بار کے ابرو کی اے دل گیوں نہ ہو تصویر کج
 جوہر ترش ہے اوس میں جو بنی تصویر کج
 سچے ہے کب مناویں اوسے گر ہزار چار
 مجھ سے ہی جب لٹک کہ نہ ہوویں کنار چار
 ہوسنا تھا سلیمان اگر شاد ہوا ہر
 سر کھینچے ہے میرا ہی وہ شمشاد ہوا ہر
 کیوں نہ ایسا ہو وہ اب شوخ گلوگیر کہ ہر
 رات کچھ مجھ سے ہوئی ایسی ہی تقصیر کہ ہر
 تھا ہمیں وہم کہ یہاں دیر و حرم ہی کچھ ہیں
 ہارے یہ سوچ بڑی آج کہ ہم بھی کچھ ہیں
 وہ ہلے رشتہ جاں سے کہاں پوشاک کے ڈورے
 کہ ہیں موج گہر جس کی قبائے پاک کے ڈورے

ایسی زمینی عام طور پر ایمان کے دیوان میں ملتی ہیں۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ
 طرعی شاعروں کا عام رواج تھا اور مصرع طرح ایسا دیا جاتا تھا جس سے ہر
 شاعر کی قادر الکلامی اور قوتِ شعر گوئی کا امتحان ہو جائے۔ استاد وہ تھا
 جو سنگلاخ زمین میں بھی بامعنی، مربوط اور روان شعر نکال سکے۔ ایمان کے
 ہاں مشکل زمینوں میں روان شعر ملتے ہیں جن میں ردیف قافیے سے ہم رشتہ رہتی
 ہے۔ ان کے ہاں نہ صرف وزن و بحر اور صحتِ قافیہ اور دوسرے انی نکات کا
 التزام ملتا ہے بلکہ ساتھ ساتھ زبان و بیان پر بھی قوت کا احساس ہوتا ہے :

نیرے تو شعر کے ایمان سنے سے گیوں نہ ہو حیران

جسے کہ دعویٰ اوزاب ہوا ہے ہجر کے اندر

ایمان کی شاعری کا عام مزاج یہ ہے کہ وہ مشکل زمینوں کے کاغذی پہول کرتے
 ہیں اور لفظوں کے ربط سے وہاں معنی پیدا کرتے ہیں جہاں معنی کا رس نکالنا
 محال نظر آتا ہے۔ یہی وہ رنگِ سخن ہے جو مشکل زمینوں کی شکل میں حسرت،
 جرأت اور الشاک کے ہاں لکھنؤ میں اور شاہ نعیر کے ہاں دہلی میں مقبول ہوا اور
 شیخ ناسخ کی شاعری میں نئے مضامین پیدا کرنے کا لیا وجہان بن کر اس دور

کی نئی شاعری کا پسندیدہ رنگ بن گیا۔ شیر بد خان ایمان کی شاعری میں وہ لہجہ اور رنگ ابھر رہا ہے جو شاہ نصیر اور ناسخ کے ہاں مکمل ہو جاتا ہے۔ ایمان کی شاعری فکر کی گرمی اور احساس و جذبہ کی طبع سے عاری ہے۔ جان شاعری مضمون آفرینی، مشکل زمینوں میں روان و مربوط شعر اور لفظوں کے بال سے معنی کی کھال لگانے کا نام ہے۔ یہی وہ طرز ہے جسے ایمان اپنا طرز کہتے ہیں :

طرز یہ نہیں آسان، طبع ہے گہ ہے نیاں
شعر کا تو ہے ایمان لفظ ہے ہر ایک گوہر
سیکھ لے ہم سے تو ایمان مضامین کی تراش
بالدھنا کچھ نہیں اشکال زبان آنکھوں میں

اور شاعری کے یہی وہ معیارات ہیں جن پر وہ اپنی شاعری کی بنیاد رکھتے ہیں :

غور کرو صحتِ ترکیب کو ہر مصرع میں
سقم رکھتے ہیں نہیں اپنے تو اشعار کی نبض
شعر ہوتا ہے گہب ایمان کسو کے دل چسب
جب تلک مغیر شیریں نہ ہو تھریر میں جان

ایمان کی شاعری زبان و بیان کے اعتبار سے معیاری ہے۔ قادر الکلامی کی وجہ سے اسے ہم پختہ و صاف شاعری کے ذیل میں لا سکتے ہیں لیکن ان کی شاعری میں وہ لطیف و نہ داری نہیں ہے جس سے شعر سننے یا پڑھنے والے کے وجود پر چھا جاتا ہے۔ اسی بات کو دیکھ کر قاضی حیدر آبادی نے ان کے کلام کے بارے میں لکھا تھا کہ ”ان کے کلام میں کوئی بہت بلند شعر نظر سے نہیں گزرا۔“ ۹۱۵

یہی قادر الکلامی، مبالغے اور معنی آفرینی کے ساتھ مل کر، ان کے قصائد کو قابلِ اوج بنا دیتی ہے۔ ایمان کے قصائد میں علم و فضل کا اظہار بھی ہے اور فنی اعتبار سے بھی وہ اچھے قصیدے ہیں۔ خصوصیت کے ساتھ ”قصیدہ جلوسِ آصفی“ اور ”قصیدہ منجانبہ“ تاریخِ قصیدہ میں یقیناً قابلِ ذکر ہیں۔ غزل اور قصیدے کے برخلاف ایمان کی مثنویوں میں نہ صرف عام بول چال کی زبان استعمال کی گئی ہے بلکہ جذبات و احساسات بھی شاملِ شاعری ہیں۔ مثنوی ”برق تاب“ ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے جس میں اوسات کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ مثنوی خسرو شیریں اور لیلیٰ مجنون مختصر مثنویاں ہیں جن میں ایمان نے ان قدیم قصوں کو اپنے دور کے تقاضوں کے مطابق ڈھالا ہے۔ اشتیاقِ نامہ، بے تابِ نامہ اور نراقِ نامہ میں پھر محبوب کو موضوع بنایا ہے اور جذباتِ نراق کو روزمرہ کی

زبان میں روانی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ان مثنویوں میں جذبات و احساسات کے بیان کی وہی صورت ہے جو ہمیں راسخ عظیم آبادی کی مثنوی ”مکتوب الشوق“ میں ملتی ہے۔ بحیثیت مجموعی شیر باد خان ایمان استاذ وقت ہونے کے باوجود اس مقام پر نہیں آتے جس پر شاہ نصیر اور راسخ کھڑے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ رنگبر سخن، جس کے نفوس ایمان کے ہاں ابھرتے ہیں، جلد ہی شاہ نصیر اور شیخ راسخ کے ہاں مکمل ہو کر خود ان سے ہی منسوب ہو جاتا ہے۔ اٹھارویں صدی کی اردو شاعری کا سارا منظر ہم نے اپنی آنکھ سے دیکھ لیا، لیکن انیسویں صدی میں داخل ہونے سے پہلے اٹھارویں صدی کی اردو نثر کا مطالعہ بھی کر لیا جائے، جو اپنے تشکیلی و عبوری دور سے گزر کر ان میلانات و رجحانات کو ابھار رہی ہے جس پر انیسویں صدی اپنے ادب کی تعمیر کرتی ہے۔

حواشی

- ۱۔ گلشن سخن : مردان علی خان مبتلا، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۷۳، انجمن ترقی اردو (ہند)، علی گڑھ ۱۹۶۵ء۔
- ۲۔ کیفیت العارفين : سید شاہ عطا حسین، ص ۱۷۷، مطبع ممسنی، پٹنہ چار ۱۹۳۲ء۔
- ۳۔ تذکرۂ عشق (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد (جلد دوم)، ص ۶۷، پٹنہ چار ۱۹۶۳ء۔
- ۴۔ تذکرۂ مسرت الزا : امراض الہ آبادی، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۱۳۴، پٹنہ چار۔
- ۵۔ یادگار عشق : نائب عظیم آبادی، ص ۱، اسلامی پریس صدر کلکتہ، پٹنہ چار ۱۹۲۹ء۔
- ۶۔ تذکرۂ مسرت الزا : ص ۱۲۴۔ ۷۔ کیفیت العارفين : ص ۱۷۷۔
- ۸۔ گلشن سخن : ص ۱۷۳۔ ۱۷۴۔
- ۹۔ تذکرۂ مسرت الزا : ص ۱۳۴۔ ۱۳۵۔
- ۱۰۔ مرزا عبد علی غنوی۔۔۔ ان کا عصر، حیات، شاعری اور کلام : ڈاکٹر سید محمد حسین، ص ۲۲، اردو موسائٹی پٹنہ ۱۹۵۹ء۔
- ۱۱۔ تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی، ص ۱۱۰، انجمن ترقی اردو (ہند)، دہلی، ۱۹۶۰ء۔

- ۱۲۔ گلزارِ ابراہیم : علی ابراہیم خان خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۳۳ ،
دائرة ادب ، پٹنہ ۔
- ۱۳۔ تذکرۂ عشق : ص ۶۷ ۔
- ۱۴۔ مجموعہ " لغز " : ابوالقاسم میر قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ،
ص ۳۸۳ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۲ ع ۔
- ۱۵۔ کلیاتِ حضرت رکن الدین عشق اور ان کی حیات و شاعری : مرتبہ ڈاکٹر
فرید حسین ، پٹنہ چار ۱۹۷۹ ع ۔
- ۱۶۔ یادگارِ عشق : ناظم عظیم آبادی ، ص ۸۳ - ۸۴ ، اسلامی پریس ، پٹنہ
۱۹۲۹ ع ۔
- ۱۷۔ یادگارِ عشق : ناظم عظیم آبادی ، مقدمہ سید سلیمان ندوی : ص ۲۰ ، پٹنہ
۱۹۲۹ ع ۔
- ۱۸۔ گلزارِ ابراہیم : علی ابراہیم خان خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۳۸ ،
دائرة ادب ، پٹنہ ۔
- ۱۹۔ ایضاً ۔
- ۲۰۔ تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۵۳ ۔
- ۲۱۔ تذکرۂ شورش (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم ، ص ۱۲۴ ،
پٹنہ ، چار ۱۹۶۳ ع ۔
- ۲۲۔ کلیاتِ ندوی : مرتبہ ڈاکٹر سید محمد حسین ، ص ۵۸ ، اردو سوسائٹی ،
پٹنہ ۱۹۵۶ ع ۔
- ۲۳۔ گلزارِ ابراہیم : ص ۳۴۸ ۔
- ۲۴۔ تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۱۲۱ ۔
- ۲۵۔ ایضاً : ص ۱۲۱ - ۱۲۲ ۔
- ۲۶۔ تذکرۂ عشق (دو تذکرے) : جلد دوم ، ص ۱۲۵ ۔
- ۲۷۔ تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۵۳ ۔
- ۲۸۔ تذکرۂ شعرائے اردو : ص ۱۲۱ ۔
- ۲۹۔ تذکرۂ شورش : (دو تذکرے) ، ص ۱۲۴ ۔
- ۳۰۔ تذکرۂ مسرت افزا : ص ۱۵۳ ۔
- ۳۱۔ مرزا محمد علی ندوی — ان کا عصر ، حیات ، شاعری اور کلام : ڈاکٹر سید
محمد حسین ، ص ۲۰۹ ، اردو سوسائٹی ، پٹنہ ۱۹۵۶ ع ۔

- ۳۲- مرزا ندوی : مقالہ قاضی عبدالودود ، ص ۹ ، پہلی زبان ، یکم دسمبر ۱۹۵۸ع -
- ۳۳- تذکرۂ عشق : ص ۱۲۵ -
- ۳۴- کلیات ندوی : مرتبہ ڈاکٹر سید محمد حسین ، پشہ ۱۹۵۶ع -
- ۳۵- تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۱۲۱ -
- ۳۶- گلزارِ ابواب : ص ۳۴۸ - ۳۵۰ -
- ۳۷- تذکرۂ عشق (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد اول ، ص ۳۶۲ -
- ۳۸- خطبات جاوید : لالہ سری رام (جلد دوم) ، ص ۳۲۵ ، دلی پرنٹنگ ورکس ، دہلی ۱۹۱۷ع -
- ۳۹- راسخ : حمید عظیم آبادی ، ص ۱۷ ، انجمن لوہیار ادب پشہ ، سندھ لٹریچر -
- ۴۰- قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ”پہلے پہل یہ بات گمراہی وضع ”سالی“ میں پیدا ہوئے ، محمد مہدی عظیم آبادی کے قلم سے نکلی تھی۔ بعد کے لوگ محض نقل ہیں۔ لیکن یہ بات بغیر سند کے تھی اور خود ”سالی“ کے لوگوں کو بھی اس کی خبر نہیں تھی۔“ چار میں اردو زبان و ادب کا ارتقا (۲) مطبوعہ نوائے ادب بمبئی ، ص ۱۵ - ۱۶ (جلد ۱) ، شمارہ ۱ ، بات جنوری ۱۹۵۹ع -
- ۴۱- نوائے وطن : شاد عظیم آبادی -
- ۴۲- چار میں اردو زبان و ادب کا ارتقا (۲) : قاضی عبدالودود ، ص ۱۹ ، نوائے ادب ، بمبئی ، جنوری ۱۹۵۹ع -
- ۴۳- تذکرۂ مسرت الزا : اسرافۃ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۸۵-۸۶ ، پشہ چار -
- ۴۴- آزاد بحیثیت محقق : قاضی عبدالودود ، ص ۲۰ ، نوائے ادب بمبئی (جلد ۷) ، شمارہ ۱ ، اپریل ۱۹۵۶ع -
- ۴۵- تاریخ شعرائے چار : فصیح الدین بلخی ، حاشیہ ص ۷۰ ، قومی پریس لمیٹڈ ، ہالکی پور ، پشہ ۱۹۳۱ع -
- ۴۶- تذکرۂ مسرت الزا : ص ۸۵ -
- ۴۷- آزاد بحیثیت محقق : قاضی عبدالودود ، ص ۲۰ - ۲۱ ، نوائے ادب ، بمبئی ، اپریل ۱۹۵۶ع -
- ۴۸- چار میں اردو زبان و ادب کا ارتقا (۲) : قاضی عبدالودود ، ص ۱۴ - ۱۵ ، نوائے ادب ، بمبئی ، شمارہ جنوری ۱۹۵۹ع -

- ۴۹۔ آزاد بھیتِ محقق : قاضی عبدالودود ، ص ۲۱ ، نوائے ادب بمبئی ، اپریل ۱۹۷۶ ع ۔
- ۵۰۔ اس موضوع پر ہم نے ندوی کے ذیل میں بحث کی ہے ۔ (ج ۔ ج) ۔
- ۵۱۔ تذکرۃ مسرت افزا : ص ۸۶ ۔
- ۵۲۔ ریاض الانکار : میر وزیر علی عبری (قلمی) ۱۲۷۲ فعیلی ، بحوالہ مثنویاتِ راسخ : مرتبہ ممتاز احمد ، ص ۵۵ ، ۵۶ ، پشتہ ۱۹۵۷ ع ۔
- ۵۳۔ کاشف الحقائق : سید امداد امام اثر ، (جلد دوم) ، ص ۵۷ ، مکتبہ معین الادب ، لاہور ۱۹۵۶ ع ۔
- ۵۴۔ مثنویاتِ راسخ : ممتاز احمد ، ص ۸۷ ، پشتہ چار ۱۹۵۷ ع ۔
- ۵۵۔ کلیاتِ راسخ : غیر المطابع ، مغلوہ عظیم آباد ۱۳۱۱ھ ۔
- ۵۶۔ مثنویاتِ راسخ : مرتبہ ممتاز احمد ، پشتہ ۱۹۵۷ ع ۔
- ۵۷۔ قاضی عبدالودود نے جوش کا سالِ ولادت ۱۱۱۵ھ قیاس کیا ہے اور وفات کے سلسلے میں لکھا ہے کہ دیوانِ جوشی میں محمد قلی مشتاق کا قطعہ " تاریخ " وفات موجود ہے جس سے ۱۱۲۱۶ھ برآمد ہوتے ہیں اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ جوشی کی وفات ۱۱۲۱۶ھ کے بعد ہوئی ۔ دیوانِ جوشی ، ص ۳۳ ، انجمن ترقی اردو (پشتہ) دہلی ۱۹۳۱ ع ۔
- ۵۸۔ میر المتاخرین : غلام حسین طباطبائی ، ص ۵۸۶ ، مطبع نو لکھنؤ ۱۸۹۷ ع ۔
- ۵۹۔ دیوانِ جوشی : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۲۶ ، انجمن ترقی اردو (پشتہ) دہلی ۱۹۳۱ ع ۔
- ۶۰۔ کشنر سخن : مردان علی خان مبتلا لکھنوی ، ص ۸۷ ، انجمن ترقی اردو (پشتہ) دہلی ۱۹۶۵ ع ۔
- ۶۱۔ ریاضِ سید جالب دہلوی (قلمی) : ص ۱۹ ، مملوکہ ڈاکٹر جمیل چالیسی ، کراچی ۔
- ۶۲۔ " یہ خط مجموعہ " مکتائب رام نرائن میں شیخ حزیں کے اور خطوط کے ساتھ ہیں ۔ " دیوانِ جوشی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۳۰ ۔
- ۶۳۔ تذکرۃ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۵۷ ۔
- ۶۴۔ تذکرۃ عشق (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد اول ، ص ۱۱۸ ۔
- ۶۵۔ گلزارِ ابراہیم : ابراہیم خان غلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۶۸ ۔

۶۶۔ تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۳۳ ، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ،
(طبع جدید) ۱۹۳۰ ع ۔

۶۷۔ تذکرۂ شورش (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد اول ، ص ۱۱۷ ۔

۶۸۔ اپنی دو رباعیوں کے علاوہ غزلوں کے اشعار میں بھی اس طرف اشارے
کیے ہیں :

عیش و عشرت ہی میں کچھ ہے (زندگی
سرگ ہے بے یار و بے سے زندگی
لوگ ہوتے ہیں بے کے بے بے ہوش
مجھ کو لینے سے ہوش آنا ہے

۶۹۔ ”دیوانِ جوش“ میں ایک رباعی میں واضح طور پر اس کا اظہار کیا ہے ۔
دیوانِ جوش ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۹۳ ، (رباعی نمبر ۲۰) بہار
اردو اکادمی ، پٹنہ ۱۹۷۶ ع ۔

۷۰۔ دیوانِ جوش : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۳۵ ، انجمن ترقی اردو (ہند) ،
دہلی ۱۹۳۱ ع ۔

۷۱۔ تذکرۂ عشق : (جلد اول) ، ص ۲۸۲ ۔

۷۲۔ تذکرۂ گلزارِ ابراہیم : ص ۱۶۲ ۔

۷۳۔ تذکرۂ شورش : (جلد اول) ، ص ۲۸۱ ۔

۷۴۔ تذکرۂ مسرت الزما : ص ۸۲ ۔

۷۵۔ دیوانِ جوش : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۲۸ ۔

۷۶۔ دیوانِ دل : مرتبہ محمد تقی الحسن ، مکتبہ ”مہرِ لیروز“ گجراتی ۱۹۷۵ ع ۔

۷۷۔ گلزارِ ابراہیم : ص ۱۶۲ ۔

۷۸۔ تذکرۂ شورش : ص ۲۸۱ ۔

۷۹۔ عروضِ الہندی : شیخ محمد عابد دل ، مرتبہ سید علی حیدر ، ادارۂ تحقیقات عربی

و فارسی پٹنہ بہار ۱۹۶۱ ع ۔ عروضِ الہندی تاریخی نام ہے جس سے ۱۱۷۶

برآمد ہوتے ہیں ۔

۸۰۔ تاریخ گلزارِ آصفیہ : خواجہ غلام حسین خان ، ص ۳۳۸ ، مطبع ہدی حیدر آباد

دکن ۱۳۵۸ھ ۔

۸۱۔ محبوب الزمن تذکرۂ شعرائے دکن : محمد عبدالجبار خان صوفی ملکا پوری ،

حصہ اول ، ص ۲۳۸ ، مطبع رحمانی ، حیدر آباد دکن ۱۳۲۹ھ ۔

- ۸۲- تاریخ گلزار آصفیہ : خواجہ غلام حسین خان ، ص ۴۴۰ -
- ۸۳- ایمانِ معین : سید احمد ، ص ۲ ، حیدر آباد دکن ۱۹۳۷ع -
- ۸۴- تذکرۂ مخطوطاتِ ادارۂ ادبیاتِ اردو : مرتبہ ڈاکٹر عی الدین قادری زور ، (جلد سوم) ، ص ۱۸۳ ، حیدر آباد ۱۹۵۷ع -
- ۸۵- تاریخ گلزار آصفیہ : ص ۴۴۰ -
- ۸۶- شہرست مخطوطاتِ البین ترقیِ اردو پاکستان : مرتبہ انور مدنی امروہوی ، (جلد اول) ، ص ۳۴۵ ، کراچی ۱۹۶۵ع -
- ۸۷- تاریخ گلزار آصفیہ : ص ۴۴۰ -
- ۸۸- محبوب الزمان تذکرہ شعرائے دکن : (حصہ اول) ، ص ۲۴۹ -
- ۸۹- تاریخ گلزار آصفیہ : ص ۴۴۰ -
- ۹۰- عمدۂ منتخبہ : اعظم الدولہ سرو ، ص ۴۸ -
- ۹۱- تذکرۂ عروس الانکار (۵۱۲۸۹) : نصیرالدین نقش حیدر آبادی ، مرتبہ انور مدنی امروہوی ، ص ۳۱ ، انجمن ترقیِ اردو پاکستان ، کراچی ۱۹۷۵ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۹۳۳ "از ہجومِ مستقدان ہمالیہ درویشی شاہی می کنند۔"
- ص ۹۳۰ "پہرہ از علم موسیقی و ستار نوازی قدرے حاصل فیض کرده۔"
- ص ۹۳۰ "در ہنگامِ قرار نمی کنند - گاہے در عظیم آباد و گاہے بمشہد آباد ، گاہے بہ فیض آباد می نمایند - الحال شنیدہ ام کہ در ہنگامہ پیشہ لنگر میثہ پسر می بود۔"
- ص ۹۷۱ "ہندہ شعرا استاد وقت می دانستند - در عروض و قافیہ و دیگر صناعاتِ فن شعر ممتاز زمانہ بود۔"
- ص ۹۷۲ "بالفعل شاعرے مثلاً او دران لواح لیست۔"
- ص ۹۷۳ "ہمسار بلند گاہ گلاش یتھے نظر نہ کرتی۔"

فصل ششم

اٹھارویں صدی میں اردو نثر

آردو نثر کے رجحانات

اسالیب و ادبی خصوصیات

اٹھارویں صدی مغلیہ سلطنت کے زوال اور انگریزوں کے اقتدار کی صدی ہے۔ یہی صدی فارسی کے عدم رواج اور آردو کے عام رواج کی صدی ہے۔ اسی صدی میں زبان کا دریا کوشش و کاوش کے جہازوں اور استعمال کے میدانوں میں بہتے بہتے اور مختلف اثرات کے لہریں ڈالوں کو اپنے اندر جذب کر کے ہوئے ہاٹ دار ہو گیا ہے۔ اہل علم و ادب اپنے اپنے طور پر اس فکر میں غلطیاں ہیں کہ کسی طرح اپنے خیالات، اثر آفرینی کے ساتھ، اس زبان میں پیش کیے جائیں تاکہ یہ زبان بھی، فارسی زبان کی طرح، اہل فکر کا کھل بن جائے۔ اس صدی میں آردو زبان ایک نئی قوت بن کر معاشرے کی ہر سطح پر استعمال میں آ رہی ہے۔ عوام کو یہ پہلے بھی عزیز تھی، اب خواص نے بھی اچھے سینے سے لگا لیا ہے اور یہ زبان بازار ہاٹ اور کچی کوچوں سے نکل کر دربار معالیٰ میں بھی پہنچ گئی ہے۔ صوفیائے کرام عرفان ذات کے راز ہائے سرستہ اسی زبان میں بیان کر رہے ہیں۔ علمائے دین تبلیغ کا کام اسی زبان سے لے رہے ہیں۔ اہل علم و ادب اپنی تخلیق صلاحیتوں کا خون اسی زبان میں شامل کر رہے ہیں۔ داستان گو اسی کے ذریعے دلچسپی و تفریح کا سامان ہم پہنچا رہے ہیں۔ اس دور میں آردو زبان کے عام رواج اور ادبی سطح پر ترقی کا سبب یہ تھا کہ سلیبی، معاشی اور تہذیبی حالات کے بدلنے سے عوام کی اہمیت روز بروز بڑھ رہی تھی اور اسی رجحان کے ساتھ ان کی زبان کو بھی فروغ حاصل ہو رہا تھا۔ اس دور کی تصانیف میں یہ رجحان واضح طور پر نظر آتا ہے۔ فضل علی فضلی نے ”گزلب گنتھا“ آردو میں اس لیے لکھی کہ فارسی ”روئے الشہداء“ کے معانی ”لساء و عورات کی سمجھ میں نہ آتے تھے اور فقرات ”ہر سوڑ و گداز اوس کتاب مذکورہ

کے سبب لغاتِ فارسی اور گوی نہ رولائے تھے۔^{۱۶۶} بعد ازاں آگاہ (م ۱۲۲۰ھ/ ۱۸۰۵ء) نے ”محبوب القلوب“ اس لیے اُردو میں لکھی ”تا فارسی نہیں جانتے والوں کے کلام آوے۔“^{۱۶۷} اور ”زبانِ جنات“ بھی اسی لیے اُردو میں لکھی ”تا او لوگ جو عربی فارسی بڑھ نہیں سکتے ہیں، اس نسخہ سے بہرہ ہاویں اور فائدہ اٹھاویں۔“^{۱۶۸} شاہ مراد اللہ الصاری سنبھلی نے ۱۱۸۵ھ/ ۱۷۷۱ء - ۱۷۷۱ء میں ”ہازۂ عم“ کی تفسیر اُردو میں اس لیے لکھی کہ ”لاکھوں کروڑوں مسلمان، جو ہندی زبان بولتے ہیں، عربی فارسی زبان میں کچھ واقف نہیں۔“^{۱۶۹} شاہ عبدالقادر نے اپنے ترجمہ ”قرآن کے دیباچے“ میں لکھا کہ ”اس میں زبانِ ریختہ نہیں بولی بلکہ ہندی متعارف، تا عوام کو بے تکلف دریافت ہو۔“^{۱۷۰} ان مختلف حوالوں سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ اس صدی میں اُردو تصنیف و تالیف کا رخ عوام کی طرف تھا۔ وہی اس کے مخاطب تھے اور الہی کی زبان اظہار کا وسیلہ تھی۔

اس رجحان نے فارسی سے اُردو نثر میں ترجموں کو عام رواج دیا۔ جیسے اُردو شاعروں نے اس دور میں فارسی اسالیب، بحر و اوزان، علامات، مضامین، تراکیب و کتابیات کو اُردو زبان کے سانچے میں ڈھالا اسی طرح نثر نگاروں نے فارسی کے نثری اسالیب اور طرزِ بیان کو اُردو کا جامہ پہنایا۔ یہ صدی، اُردو زبان میں، فارسی طرزِ احساس کے جذب ہونے کی صدی ہے۔ اس صدی میں ہر تصنیف بذاتِ خود ایک قبرے کا درجہ رکھتی ہے، اسی لیے ہر نثر نگار یہ دعویٰ کر رہا ہے کہ اس سے پہلے یہ کام کسی نے انجام نہیں دیا۔ فضل علی فضل نے لکھا کہ ”بہشتِ لڑیں کوئی اس صنعت کا نہیں ہوا مخترع اور اب لگ ترجمہ فارسی یہ عبارتِ ہندی نہیں ہوئے مستمع۔“^{۱۷۱} مراد اللہ الصاری نے ”تفسیر مرادیہ“ میں لکھا کہ ”کتبیں بزرگ ہیں، کسی عالم فاضل نے، ہندی زبان میں کوئی کتاب دین کے علم میں نہ لیکھی۔۔۔ اللہ تعالیٰ نے اپنے فضل کرم میں اس عاجز بندے کے دل میں ڈالا، توفیق بخشی سورۃِ فاتحہ اور عم کے پیارے کی تفسیر اس ہندی زبان میں لکھنا شروع کیا۔“^{۱۷۲} تحسین نے ”لو طرزِ مرصع“ کے دیباچے میں لکھا کہ ”مضمون اس داستانِ پیارستان کے تئیں بیچ عیادتِ رنگین زبانِ ہندی کے لکھا چاہیے کیونکہ آگے سلف میں کوئی شخص موجد اس ایجادِ تازہ کا نہیں ہوا۔“^{۱۷۳} اس صدی میں شاعری کی زبان اور اس کے سانچے تو مقرر ہو جاتے ہیں لیکن نثر ابھی تیروں چلتا دیکھ رہی ہے اسی لیے ایک نثر نگار کے ہاں ابک ہی تصنف میں کئی کئی اسالیب کی جھلکان نظر آتی

ہیں۔ اس صدی میں زبان و بیان کی سطح پر اتنی تیزی سے تبدیلیاں آئی ہیں کہ اس صدی کے آخر تک نثری اسلوب کا مزاج اور اس کی جہت متبدل ہو جائے ہیں۔ اس دور میں لکھی جانے والی صرف چند نثری تصانیف اب تک شائع ہوئی ہیں۔ زیادہ تر تصانیف غفلتوں کی صورت میں برعظیم اور دور دراز کے ملکوں کے کتب خانوں میں چھپی ہوئی ہیں۔ ان سب کو اگر ایک ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ انہارویں صدی کے نثری ادب نے ایسویں صدی کے نثری ادب کے لیے مضبوط بنیاد فراہم کی ہے۔ وہ اسلوب جو انکی صدی میں نمایاں ہوئے ان کی جڑیں اسی صدی میں پیوست ہیں۔ اب تک یہ گہنا جاتا رہا ہے کہ اردو نثر کا ارتقا فورٹ ولیم کالج کا مرہون بنت ہے لیکن اس دور کی نثری تصانیف کو دیکھ کر، جن کا مطالعہ آئندہ صفحات میں کیا گیا ہے، یہ بات اعتبار کے ساتھ کہیں جا سکتی ہے کہ اردو نثر فورٹ ولیم کالج سے بہت پہلے اپنا راستہ تلاش کر چکی تھی اور اس میں اتنی تصانیف وجود میں آ چکی تھیں کہ ان کو نظر انداز کر کے اردو نثر کا پہلا مرکز فورٹ ولیم کالج کو کہنا کسی طرح درست نہیں ہے۔ ان تصانیف کو طرز احساس کے لحاظ سے ہم دو دائروں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

(۱) ایک وہ اسلوب جس پر فارسی نثر کا مقبول و مروج اسلوب حاوی ہے اور جس میں استعارات، فارسی تراکیب، قافیوں کے التزام اور شاعرانہ انداز بیان سے عبارت میں رنگینی پیدا کی گئی ہے۔ اس اسلوب میں جملے کی ساخت پر فارسی جملے کا گہرا اثر ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فارسی جملہ اردو میں لکھا جا رہا ہے اور لکھنے والے کا ذہن فارسی زبان میں سوچ رہا ہے۔ لوطی مرصع اور کریم لکھنؤ کے کچھ حصوں کی نثر اسی ذیل میں آتی ہے۔

(۲) دوسرا وہ اسلوب جس میں بات کو عام و سادہ زبان میں پیش کیا گیا ہے۔ اس اسلوب میں کسی قسم کا تصنع نہیں ہے بلکہ بنیادی اہمیت اس بات کی ہے جو نثر میں بیان کی جا رہی ہے۔ اس اسلوب کے ذیل میں ہم قصہ سہر افروز و دلیر، قصہ مرادید، موضح القرآن، نو آئین ہندی، ہند بائر آگاہ کے نثری دیباچے، رسم علی کی قصہ و احوال روپیہ اور شاہ عالم ثانی کی عجائب القصص کو رکھ سکتے ہیں۔ لوطی مرصع اپنے مخصوص اسلوب کے اعتبار سے، اپنی نوعیت کی ایک ہی کتاب ہے۔ باقی نثری کتابیں عام فہم و سادہ اسلوب میں لکھی گئی ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور کا رجحان، بدلنے ہوئے معاشرتی، معاشی و سیاسی حالات کی وجہ سے، چونکہ عوام کی طرف تھا اور اس دور کی اکثر تصانیف

کے مخاطب بھی وہی تھے اسی لیے اس دور کی تصانیف کی زبان بھر عام بول چال کی زبان سے قریب تر ہے ۔

ان سب نثری تصانیف کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اردو نثر میں یہ صلاحیت پیدا ہو چکی ہے کہ طویل تحریریں اور لمبے لیاٹ کر سکے ۔ عجائب القصص کی نثر فورٹ ولیم کالج کے بیشتر معنفوں سے پتر ہے ۔ لوطرز مرصع یا سودا کے اردو دیباچے کو دیکھ کر یہ کہنا کہ اس دور کی ساری اردو نثر عبارت آرائی کا شکار ہے ، کسی طرح درست نہیں ہے ۔ اگر اس دور کی تصانیف ، فورٹ ولیم کالج کی تصانیف کی طرح ، چھپ کر شائع ہو جائیں تو اس دور کی اردو نثر کے بارے میں رائے مختلف ہوں ۔ ٹنکرسٹ ، سوائے لوطرز مرصع کے ، اس دور کی کسی تصنیف سے واقف نہیں تھا ۔ اس نے اپنی رپورٹ میں ایک جگہ لکھا ہے کہ ”ابھی ہندوستانی نثر میں ایک ایسی کتاب نہیں ہے جو قدر و قیمت یا محنت کے اعتبار سے اس قابل ہو کہ میں اپنے شاگردوں کو پڑھنے کے لیے دے سکوں ۔“ کسی ایسی جگہ سے شہد نکالنا میرے بس کی بات نہیں ہے جہاں مکھیوں کا کوئی چھپتا ہی نہ ہو ۔^{۹۱} حالانکہ وہ تصانیف ، جن کا مطالعہ ہم نے آئندہ صفحات میں کیا ہے اور جن کا حوالہ اوپر آ چکا ہے ، فورٹ ولیم کالج کے وجود میں آنے سے پہلے ہی لکھی جا چکی تھیں ۔ ”نوائین ہندی“ اور ”قصہ و احوال روہیلہ“ کو چھوڑ کر ایک نئی تصنیف ایسی نہیں ہے جو کسی تصانیف ضرورت کے لیے لکھی گئی ہو ۔ ”لوطرز مرصع“ چوںکہ نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے لکھی گئی تھی اس لیے اس میں عبارت آرائی و انشا پردازی کا وہ کمال دکھانے کی کوشش کی گئی ہے جو قصیدے میں سودا نے دکھانا تھا ۔ درباروں میں بھی رنگ بسند خاطر تھا ۔ اگر حسین ”لوطرز مرصع“ میں رنگینی عبارت کے ساتھ انشا پردازی کے جوہر نہ دکھائے تو وہ اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکتے تھے ۔ لوطرز مرصع کا مخاطب طبقہ خواص تھا جبکہ تفسیر مرادہ اور سہر افروز و دلبر وغیرہ کا مخاطب عام آدمی تھا ۔

انہارویں صدی میں فارسی کا رواج تیزی سے گہم ضرور ہو رہا تھا لیکن فارسی زبان و ادب اہل علم کے لیے اب بھی اہم تھے ۔ اسی لیے اس دور میں زیادہ تر علمی و ادبی کتابیں فارسی زبان ہی میں لکھی گئیں ۔ میر دود نے اپنی ساری نثری تصانیف مثلاً واردات ، علم الکتاب ، نالہ دود اور شمع عقل وغیرہ فارسی میں ہی لکھیں ۔ حد تقی میر نے اپنے سوانح ”ذکر میر“ کے نام سے فارسی میں لکھے ۔ اس دور میں اردو شعرا کے سارے معلوم تذکرے مثلاً میر کا نکات الشعرا ،

کردیزی کا تذکرہ ریختہ گویاں ، قائم کا غزل۔ نکات ، حمید اور لک آبادی کا کشن گفتار ، قاضی کا عقد الشعرا ، شفیق کا چمنستان۔ شعرا ، قاسم کا طبقات الشعرا ، امر اللہ آبادی کا تذکرہ مسرت افزا ، ابراہیم خاں خلیل کا گزارش ابراہیم ، میر حسن کا تذکرہ شعرائے اردو وغیرہ فارسی زبان میں لکھے گئے ۔ ان کے برخلاف وہ تصانیف ، جن کے مخاطب عوام ہیں ، اردو نثر میں لکھی گئی ہیں اور ان سب کا اسلوب بیان سادہ و عام فہم ہے ۔ یہی وہ اسلوب ہے جو اٹھارویں صدی کا بنیادی اسلوب ہے جسے عوام لک اپنی بات پہنچانے کی خواہش نے جنم دیا ۔ اس اسلوب کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ولکنی عبارت ، استعارات ، مشکل فارسی و عربی الفاظ ، پیچیدہ تراکیب سے بچ کر عام بول چال کی زبان میں اپنی بات کہنے پر توجہ دی گئی ہے ۔ اسی وجہ سے اس میں جملے کی ساخت پیچیدہ نہیں ہے ۔ فاعل ، مفعول اور فعل ایک دوسرے سے قریب رہتے ہیں ۔ کثرت صفات یا جملہ معترضہ کے استعمال سے جملے طویل نہیں ہوتے بلکہ جہاں کہیں جملہ طویل ہوتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ لکھنے والا اپنی پوری بات کو ایک ہی سانس میں کہہ دینا چاہتا ہے ۔ اسی لیے اس دور کی نثر میں ہمیں اتنے طویل جملے نہیں ملتے جتنے فارسی نثر میں یا فارسی نثر کے زیر اثر ”نولطرز مرصع“ یا ”کرہل کتھا“ کے بعض حصوں میں نظر آتے ہیں ۔ اس دور کی عام نثر میں اردو بن بنیادیں ہیں لیکن اس اردو بن کے باوجود فارسی جملے کی ساخت کا اثر ، واضح یا غیر واضح طور پر ، موجود ضرور ہے ۔ مثلاً یہ دو جملے دیکھیے جن سے فارسی اسلوب اور اردو اسلوب کا فرق واضح ہو سکے گا :

(الف) ”مرشد زادہ شجاع الشمس کے تین عشق خواب میں ساتھ ساتھ لگا کر کے کہ اپنی شاہ روم کی ہے ، پیدا ہوا ہے ۔“

(عجائب القصص ، ص ۶۷)

(ب) ”اختر سعید نے مجھ کو اور عرض کی کہ میر و مرشد عہدہ لعلہ

سواری کا تیار ہے ، تشریف لے کر ہوجیے ۔“

(عجائب القصص ، ص ۷۵)

پہلے جملے پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر نمایاں ہے ۔ ہوں معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے والے کے ذہن میں جملہ پہلے فارسی میں آیا اور اس نے اسے اردو میں لکھ دیا ۔ اسی لیے جملے کی ساخت اردو زبان کے مزاج سے قریب نہ ہونے کی وجہ سے پیچیدہ اور غیر مانوس ہے ۔ یہ ویسا ہی جملہ ہے جیسا آج کل کی نثر میں ، انگریزی جملے کی ساخت کے (زیر اثر ، پیچیدہ اور غیر مانوس جملے نظر

آئے ہیں۔ دوسرے جملے کی ساخت ویسی ہی ہے جیسی آج ہوتے نثری جملوں کی ہوتی ہے۔ اس میں فارسی اسلوب، اثر موجود ہے لیکن وہ اُردو زبان کے نثری مزاج میں پورے طور پر جذب ہو گیا ہے اور یہی وہ اسلوب ہے جو اس صدی میں جڑ پکڑتا ہے اور اگلی صدی میں پوری طرح پروان چڑھتا ہے۔ تہذیبی اثرات جملے کی ساخت کو بدلتے رہتے ہیں۔ اس زمانے میں فارسی اثرات جاری و ساری تھے اور آج یہ اثرات مغرب کے طرز احساس کے دائرے میں ہماری زبان کے جملے کو بدل رہے ہیں۔ یہی وہ اثرات ہیں جو اٹھارویں صدی میں شروع ہوئے اور آئندہ صدیوں میں اس طور پر چھا گئے کہ ہماری مقبول عام اصنافِ ادب - قصیدہ، مثنوی، اندر سبھا اور داستان کی جگہ ناول، ناولے، نوائے آزاد نظم وغیرہ نے لے لی۔ کسی معاشرے کے طرز احساس کے بدلتے کے ساتھ ہی جملے کی ساخت اور زبان کا لہجہ و آہنگ بھی بدلتے لگتا ہے۔ اگر اٹھارویں صدی اور آج کی اُردو نثر کو ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو یہ فرق آسانی سے واضح ہو سکتا ہے۔

موضوع کے اعتبار سے اس دور کی نثر کو ہم چار حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

- ۱۔ تنقیدی و علمی نثر۔
- ۲۔ مذہبی نثر۔
- ۳۔ انشائی نثر۔
- ۴۔ تارخی نثر۔

تنقیدی و علمی نثر کے ذیل میں وہ اُردو دیباچے آتے ہیں جو شاعروں نے اپنی منظوم تصانیف یا دواویز پر لکھے جن میں عزت کے اُردو دیوان کا دیباچہ، مجسمہ رسائل پر پد تنی العیال حیدر آبادی کا دیباچہ، مثنوی سیلر ہدایت پر مرزا رفیع سودا کا دیباچہ، ہشت بہشت، صوبہ القلوب، ریاض الجنان، گلزار عشق اور دیوان اُردو پر پد ہائے آگاہ و بلوری کے دیباچے اور اُردو منظوم ہداوت پر غلام علی عشرت کا دیباچہ شامل ہیں۔ ان کے علاوہ برگت اللہ عشق کی اُردو اشعار اور مرزا طبعی کی فرہنگ اُردو بھی شامل ہیں۔ عبد الولی عزت جیلے شاعر ہیں جنہوں نے اپنے اُردو دیوان پر، جو ۱۱۷۲ھ - ۱۷۵۸ء سے جیلے مرتب ہوا، اُردو نثر میں دیباچہ لکھا۔ اس نثری دیباچے میں فارسی اسلوب اور اس کا مخصوص طرز احساس بھی موجود ہے لیکن ساتھ ساتھ اُردو جملہ بھی اپنی مخصوص ساخت کے ساتھ موجود ہے۔ جہاں اُردو نثر میں فارسی طرز احساس نمایاں ہے وہاں اشعاروں اور صفات کے استعمال سے جملہ پیچیدہ اور طویل ہو گیا ہے لیکن جہاں اُردو کا لسانی مزاج موجود ہے وہاں جملہ مختصر، عبارت سادہ اور

فاعل و فعل کے دوسرے زیادہ دوری نہیں ہے۔ یہ نئی اصناف نے اپنا دیباچہ ۱۱۷۵ھ/۶۲ - ۱۷۶۱ع میں لکھا۔ صاحبِ خطبہ بزرے طور پر فارسی سُرُز احساس حاوی ہے اس لیے اس میں دہری فارسی و عربی الفاظ و تراکیب کے علاوہ فاعل و فعل میں قاصدہ پڑھ جاتا ہے اور جملہ پیچیدہ اور اُردو زبان کے مزاج سے دور ہو جاتا ہے۔ سودا کے دیباچے میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ سودا نے فارسی اشعار کے انداز پر اُردو میں اشعار پر دہری کی کوشش کی ہے۔ یہ باقر آگاہ نے عام بول چال کی زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کر کے ایک نئے رنگ و بیان کی طرح ڈالی ہے۔ آگاہ نے اپنے دیباچوں میں، جو ۱۸۵۷ھ/۷۲ - ۱۷۷۱ع اور ۱۸۶۰ھ/۹۶ - ۱۷۹۵ع کے درمیان لکھے گئے، ایک طرف تنقیدی و تحقیقی نقطہ نظر سے اپنے سامعہ پر روشنی ڈالی ہے اور دوسری طرف عام و سادہ نثر میں اپنے نقطہ نظر کی اس طور پر وضاحت کی ہے کہ بات براہ راست بڑھنے والے تک پہنچ جاتی ہے۔ یہ باقر آگاہ کی نثر میں عبارت آرائی کے بجائے عام بات چیت کی سطح پر سلاست بیان قائم رہتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ نثر کا زور نقطہ نظر کی وضاحت پر ہے۔ اُردو میں تنقیدی نثر کی روایت کے یہ وہ اولین نمونے ہیں جن کا رشتہ سر سید احمد خان اور حالی کی نثر سے ہوتا ہوا ہمارے دور کی تنقیدی نثر سے آتا ہے۔ آگاہ کے برخلاف ”ہدماوت“ کے دیباچے کی نثر میں فارسی اسلوب کا اثر گہرا ہے اور اسے پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ گہری فارسی عبارت کا لفظی ترجمہ ہے۔

اس ہنگامہ خیز صدی میں مذہب کے احیاء کی تحریکیں بھی زور پکڑتی ہیں۔ احیاء کی کوئی بھی تحریک، عوام سے براہ راست رشتہ قائم کیے بغیر، کامیاب نہیں ہو سکتی اس لیے اس دور میں عوامی زبان اُردو کو مسلمان، ہندو اور عیسائی عالموں نے مذہبی تصانیف کے لیے استعمال کیا۔ قاضی محمد معظم منہولی نے، جو فرخ سیر کے زمانے میں بھوپال کے قاضی تھے، سورۃ فاتحہ اور سورۃ بقرہ کی تفسیر ”تفسیر ہندی“ کے نام سے اُردو میں لکھی۔^{۱۰} اس زمانے میں ہندی کا لفظ اُردو کے لیے استعمال ہوتا تھا۔ فضل علی فضلی نے ”روضۃ الشهداء“ کے خلاصے کا آزاد ترجمہ ”کربل کتھا“ کے نام سے اُردو میں کیا۔ ۱۱۳۵ھ/۳۳ - ۱۷۴۲ع میں اس کا پہلا مسودہ تیار ہوا جس پر ۱۱۶۱ھ/۵۸ - ۱۷۴۷ع میں نظر ثانی کر کے الھوں نے اسے وہ شکل دی جس میں وہ آج مطبوعہ صورت میں ملتا ہے۔ اس تالیف کو وہ محرم کی مجلسوں میں پڑھ کر سناتے تھے تاکہ مومنین و مومنات شہادتِ امام حسین کے واقعات کو اُردو زبان میں سن کر

سمجھ سکیں اور ”زورے کے نواب سے بے نصیب نہ رہیں۔“ کربل کتھا کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہ الگ الگ ٹکڑوں کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ ایک حصے کا دوسرے حصے سے ، ارتقا کے لحاظ سے ، گہرا وشتہ قائم ہے ۔ کربل کتھا کی یہ تالیفی خصوصیت فارسی روئے الشہادہ سے آتی ہے ۔ اس کی نثر میں جو شہر بیان بھی ہے اور شدت جذبات بھی ، لیکن اظہار میں ایک ایسا توازن ہے جس نے کربل کتھا کی نثر کو اس دور کی معیاری نثر کا قابل قدر نمونہ بنا دیا ہے ۔ کربل کتھا کا موضوع تو واقعات کربلا ہیں لیکن پوری کتاب کا عمومی ماحول ، میر الیم کے مرثیوں کی طرح ، خالص ہندوستانی ہے ۔ شادی بیاہ اور دوسرے رسم و رواج اس طور پر کربل کتھا میں بیان کئے گئے ہیں جیسے یہ واقعہ کربلا میں نہیں بلکہ دلی میں ہوا تھا ۔ کربل کتھا میں دو اسالیب ملتے ہیں ۔ دیباچے ، مقدمے اور ہر مجلس کے ابتدائی حصوں میں فارسی طرز احساس کے زیر اثر رنگیت فارسی اسلوب کا رنگ نمایاں ہے ۔ صفات اور جملہ ”معترضہ کی وجہ سے جملے بھی طویل ہیں لیکن جیسے جیسے عبارت آگے بڑھتی ہے عام فہم زبان کا استعمال بھی بڑھتا جاتا ہے اور اس سے وہ رواں ، سلیس اور عام فہم اسلوب سامنے آتا ہے جو آج ہمارے لیے اہمیت رکھتا ہے ۔ دونوں اسالیب میں اختصار کے ساتھ عبارت کی خطیبانہ پختگی موجود ہے ۔ ۱۱۱۸۳ھ/۹۱ - ۱۷۶۰ع میں مدین الدین حسین علی نے تصوف کی فارسی کتاب ”جام جہاں نما“ کو اپنے الفاظ میں اُردو نثر میں لکھا جس میں تصوف کے دقیق نکات کو آسان زبان میں سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے ۔ اس میں فکری منجیدگی کے ساتھ بات چیت کا انداز موجود ہے ۔ اس نثر کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اُردو نثر میں خشک صوفیانہ مسائل کو بیان کرنے کی صلاحیت بھی پیدا ہو گئی ہے ۔ ۱۱۸۵ھ/۷۲ - ۱۷۷۱ع میں شاہ مراد اللہ الصابزی منہجلی نے ”عقدانی نعمت“ کے نام سے ”ہارۃ عم“ کی مفصل تفسیر لکھی جو ”تفسیر مرادہ“ کے نام سے کئی بار شائع ہو چکی ہے ۔ شاہ مراد اللہ نے یہ تفسیر چونکہ ان ”لاکھوں کروڑوں مسلمانوں“ کے لیے لکھی تھی ، جو عربی فارسی زبان سے واقف نہیں تھے ، اس لیے اس میں وہ زبان استعمال کی گئی ہے جو بازار ہاٹ اور گلی کوچوں میں بولی جا رہی تھی ۔ تفسیر مرادہ میں ایک طرف اس دور کی عام بول چال کی زبان اور اس کے کئی لہجے محفوظ ہو گئے ہیں اور دوسری طرف اس کتاب میں اُردو زبان کے جتنے الفاظ استعمال ہوئے ہیں شاید ہی اس دور کی کسی اور تصنیف میں استعمال ہوئے ہوں ۔ جاں اُردو نثر میں نئی نئی باتوں اور رنگا رنگ

موضوعات کو بیان کرنے کی قوت کا احساس ہوتا ہے۔ تفسیر مرادہ کا انداز بیان، و خطیبانہ ہے اسی لیے اس کے طویل جملے بھی مربوط، سادہ و عام فہم ہیں اور فارسی جملوں سے مختلف ہیں۔ بات کو سمجھانے اور عام آدمی تک پہنچانے کا عمل چونکہ مصنف کے سامنے ہے اس لیے نثر میں بات چیت کا لہجہ بہت واضح ہے۔ یہ وہ اسلوب ہے جو آج بھی خطیبوں اور واعظوں کی تقریروں اور تصانیف میں نظر آتا ہے۔ جدید رنگ نثر کے اعتبار سے تفسیر مرادہ اس دور کی ایک اہم تصنیف ہے۔

شاہ رفیع الدین نے، جو شاہ ولی اللہ کے تیسرے بیٹے، اپنے وقت کے جلیل عالم، مشہور استاد اور صاحب تصانیف بزرگ تھے، سب سے پہلے قرآن پاک کا تحت لفظی ترجمہ اردو میں کیا اور سورۃ بقرہ کی تفسیر عام بول چال کی زبان میں لکھی جو "تفسیر رفیعی" کے نام سے شائع ہو چکی ہے۔ قرآن پاک کا ترجمہ لفظی ہے اسی لیے اس میں عبارت مربوط نہیں ہے لیکن اس ترجمے سے اردو زبان کے ذخیرۃ الفاظ اور اس قوت کا پتا چلتا ہے جو ترجمے میں نظر آتی ہے۔ شاہ رفیع الدین نے قرآن پاک کا پہلا اردو ترجمہ کر کے قرآن کے ترجموں کے لیے راستہ ہموار کر دیا اور اس کے بعد قرآن پاک کے اردو ترجموں اور تفسیر کی ایک باقاعدہ روایت قائم ہو گئی۔ "تفسیر رفیعی" کا انداز بیان سادہ، عام فہم اور خطیبانہ ہے جس میں گہری سنجیدگی اور اختصار نے نثر کو "بہ اثر بنا دیا ہے۔ شاہ ولی اللہ کے چوتھے بیٹے شاہ عبدالقادر نے اسی زمانے میں قرآن پاک کا وضاحتی ترجمہ کیا جس میں عربی جملے کی ساخت کو اردو جملے کے انسانی مزاج کے مطابق ڈھالا گیا ہے۔ شاہ عبدالقادر نے ترجمہ کرتے وقت ہر عربی لفظ کے لیے مترادف اردو لفظ لانے کا التزام کیا ہے، اسی لیے اس میں بے شمار ایسے الفاظ آئے ہیں جنہیں ہم عربی فارسی الفاظ کے بجائے آج بھی استعمال کر سکتے ہیں۔ اس ترجمے میں وہی زبان استعمال کی گئی ہے جو عوام میں رائج تھی۔ ان کا مقصد بھی یہی تھا کہ قرآن مجید کو عوام تک پہنچانے کے لیے ایسی زبان میں ترجمہ کیا جائے تاکہ وہ قرآن کے مطالب کو آسانی سے سمجھ سکیں۔ شاہ عبدالقادر نے عام الفاظ کو ترجمے میں استعمال کر کے الہی لہ صرف نئی زندگی دی ہے بلکہ اردو زبان کو بھی نئی قوت سے آشنا کیا ہے۔ یہی صورت اور زیادہ گہول کر ان تفسیری حواشی میں نظر آتی ہے جو ترجمہ کرتے وقت، مطالب کی وضاحت کے لیے، شاہ عبدالقادر نے لکھے۔ یہاں اس اردو اسلوب کا اولین نقش واضح طور پر ابھرتا ہے جو آئندہ دور میں مذہبی تحریروں کا معیاری اسلوب بن

جاتا ہے۔ اس نثر میں اردو بن کی سادگی، غنی دلائل کی قوت اور بات کو گھول کر بیان کے مزاج نے اسے دلنشین بنا دیا ہے۔ اس عمل سے متعدد قرائی عاورت، امثال اور انداز بیان اردو زبان کا حصہ بن گئے۔ اسی روایت کو شاہ حلفی نے اپنی تفسیر میں اور حکیم بہد شریف خاں کے ترجمہ و تفسیر نے آگے بڑھایا۔

یہ وہ دور ہے کہ انگریزوں کا اقتدار تیزی کے ساتھ برصغیر میں پھیل رہا ہے۔ انگریز اور دوسری مغربی اقوام کے مبلغین برہنہ فہم کی اس عام زبان کو اپنے مذہب کی تبلیغ کے لیے استعمال کر رہے ہیں۔ اٹھارویں صدی میں نہ صرف بائبل کو اردو میں ترجمہ کرنے کی کوشش کی گئی بلکہ اردو زبان کے قواعد و لغات بھی مرتب ہوئے۔ ان میں جون جوشیا کیٹر اور شلزلے کے نام نمایاں ہیں۔ انگریزوں نے اردو زبان سیکھنے کے لیے منشی ملازم رکھے اور ان سے آسان زبان میں کتابیں بھی لکھوائیں۔ اس دور میں لکھی جانے والی قواعد، لغات اور بائبل کے تراجم ہر ہم آئندہ صفحات میں بحث کریں گے۔

۱۱۹۵ء/۸۱ - ۱۲۰۰ء میں مول رام نے، جو سپہوں خلع دادو سندھ کا رہنے والا تھا، بھگوت گیتا کی دالشی و حکمت کی باتیں اردو زبان میں لکھیں۔ اس زبان پر سنسکرتی الفاظ کا اسی طرح غلبہ ہے جس طرح ترائی کی تفسیر میں عربی و فارسی الفاظ کثرت سے استعمال میں آتے ہیں۔ اردو نثر کی یہ روایت، جس کی بنیاد اس صدی میں پڑی ہے، اگلی صدیوں میں ہندو مت کی تبلیغ اور مذہبی کتابوں کے تراجم کے سلسلے میں عام ہو جاتی ہے۔

اردو نثر کے سلسلے میں اٹھارویں صدی کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں اظہار بیان کے مختلف اسلوب وجود میں آتے ہیں اور انیسویں صدی میں پختہ ہو کر مستحکم ہو جاتے ہیں۔ اٹھارویں صدی کے آخری حصے میں رستم علی بجنوری نے ایک طبع زاد تاریخ اپنے ایک انگریز شاگرد کی فرمائش پر ”قصہ و العوالد روہیلہ“ کے نام سے اردو نثر میں تصنیف کی جس میں ۱۱۹۴ء/۱۲۰۰ء سے لے کر شجاع الدولہ کی وفات (۱۱۸۸ء/۱۲۰۵ء) تک کے واقعات قلمبند کیے۔ رستم علی نے اس میں روہیلوں کی تاریخ اور ان کی فتوحات کو موضوع بنایا ہے۔ تاریخی نقطہ نظر سے اس کی اہمیت یہ ہے کہ یہ روہیلوں کی معاصر تاریخ ہے۔ اس کا اسلوب نہ صرف عام فہم، سادہ اور یوں چال کی زبان سے قریب ہے بلکہ تاریخ نویسی کے لیے بھی موزوں اسلوب ہے۔ رستم علی نے واقعات کو اختصار کے ساتھ ہر اثر انداز میں بیان کیا ہے۔ اس تصنیف کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے

کہ مصنف کا سارا زور اپنی بات کو عام فہم زبان میں بیان کرنے پر ہے۔ یہ پہلی نثری تصنیف ہے جس میں دو چار انگریزی الفاظ مثلاً پلان اور ایجنٹ وغیرہ استعمال ہوئے ہیں۔ ”نفس و احوال و وہیلہ“ موضوع اور اسلوب دونوں کے اعتبار سے اس دور کی ایک اہم تصنیف ہے۔

اُردو زبان کی پہلی داستان حکیم محمد علی نے، جن کا خطاب معصوم علی خاں تھا، کسی قریب کے موقع پر محمد شاہ بادشاہ کو سنائی۔ بادشاہ نے اسے پسند کیا اور حکم دیا کہ اسے اُردو عبارت سے فارسی زبان میں ترجمہ کیا جائے۔ اُردو داستان اب لاپید ہے لیکن فارسی داستان موجود ہے جس کے دیباچے میں حکیم محمد علی نے اس بات کی صراحت کی ہے :

”ایک موقع پر درویشانِ دلرباش اور قلندوانِ سرگشتہ کی ایک سرگزشت، جو زبانِ ہندی میں تھی، خدمتِ مبارک میں عرض کی۔ وہ حکایتِ مرغوب بادشاہ فیروز مند کی طبیعتِ مشکل پسند کو پسند آئی۔ مجھ لاپیڑ یعنی حکیم محمد علی مخاطب یہ معصوم علی خاں کے نام فرمائوئے دل و جان کا فرمان صادر ہوا کہ ہندی زبان سے اس کا ترجمہ فارسی زبان میں گزریں، لہذا فرمانِ واجب الاذعان کی تکمیل میں اس حکایت کو فارسی زبان میں سطر بہ سطر تحریر کیا۔“^{۱۱۴}

میر محمد حسین کلیم نے، جو محمد تقی میر کے چھوٹی^{۱۲} اور خان آرزو سے قرابتِ قریبہ^{۱۳} رکھتے تھے، ہندی نثر میں ایک ”نفس و رنگین“^{۱۴} لکھا تھا۔ اتفاق سے اس داستان کا صرف یہ فقرہ محفوظ رہ گیا ہے۔ . . . ”کل کے دن تھے بادشاہ اور وزیر، آج کے دن ہو بیٹھے ہیں اندھے ہو بصر، ایسی دولت سے زینہار زینہار فاعتبروا یا اولی الابصار۔“^{۱۵} صرف اس ایک فقرے سے اس داستان کے اندازِ بیان کے بارے میں تو کچھ نہیں کہا جاسکتا البتہ اتنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ کلیم نے عبارت میں وزن و قافیہ کا التزام کیا تھا۔

”سہر افروز و دلبر“ اُردو کی قدیم ترین معلوم داستان ہے جو محمد شاہ یا احمد شاہ کے دور میں کسی وقت لکھی گئی۔ اس کے مصنف نواب عیسوی خاں ہندی کے ادیب تھے جنہوں نے ”بیاری ست سنی“ کی ایک شرح ہندی زبان میں ”رس چندر کا“ کے نام سے ۱۷۵۲ع میں لکھی تھی۔ سہر افروز و دلبر کے قصے پر ہندو دیومالا کا گہرا اثر ہے۔ عیسوی خاں نے قصے کو اس طور پر بیان کیا ہے کہ سنتے والا دلچسپ بیان اور اس کی مجموعی لغت سے متاثر ہوتا ہے۔ اس کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں عام بول چال کی زبان کو سناتے کے

انڈیا میں استعمال کیا گیا ہے۔ اس میں سری و فارسی الفاظ بہت کم اور سنسکرت و پراکرت کے الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔ اس داستان کے جملوں کی ساخت پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر موجود ضرور ہے لیکن یہ اتنا کم ہے کہ اٹھ بڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اردو جملہ فارسی جملے کی ساخت سے آزاد ہو رہا ہے۔ اس میں لفظوں کو اس طرح استعمال کیا گیا ہے جس طرح وہ بولے جاتے تھے۔ مثلاً عمدگی کی جگہ عمدائے، فرسی کی جگہ فرمائے وغیرہ۔ مہر افروز و دلبر اردو نثر کے ارتقا کی ایک اہم گڑی ہے۔

”نو طرز مرصع“ جس کا اصل نام ”انشائے نو طرز مرصع“ ہے، میر۔ محمد حسین عطا خان تحسین کی وہ تصنیف ہے جس میں انشا پردازی کے فن کو داستان نویسی میں استعمال کیا گیا ہے۔ یہ اپنی نوعیت کی اردو میں پہلی تصنیف اور ”فسانہ عجائب“ کی تھری روایت کی پیش رو ہے۔ تحسین نے اس داستان کے چند ابتدائی جملے ۱۷۶۸ع میں لکھے اور ۱۸۸۸/۱۷۷۴ع میں اسے مکمل کر کے نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے ہی والے تھے کہ شجاع الدولہ وفات پا گئے۔ تحسین نے نو طرز مرصع کو، جس میں چہار درویش کا قصہ بیان کیا گیا ہے، فارسی نثر کے انداز پر لکھا تھا۔ اس دور میں، قصیدے کی طرح، اہل علم و ادب کا یہ پسندیدہ اسلوب تھا۔ یہ اسلوب، ملا وجہی کی ”سب رس“ کے بعد، جس کی زبان دکنی اردو ہے، اردو نے مغربی میں پہلی بار استعمال ہوا تھا اور اپنی جگہ منفرد تھا۔ میر امن کی ”باغ و بہار“ کا باعث بھی تحسین کی تصنیف نو طرز مرصع ہے۔ حکیم محمد بخش مہجور لکھنوی نے ۱۸۰۵/۱۷۹۲ع میں جب اپنی داستان ”گلشن لوبہار“ لکھی تو اعتراف کیا کہ انہوں نے اسے ”نو طرز نو طرز مرصع“ لکھا ہے۔ آج نو طرز مرصع کی عبارت پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اس کی زبان ولگین، طرز ادا متنوعی و بر تکلف ہے لیکن یہ بات کہتے وقت اس بات کو بھلا دیا جاتا ہے کہ جسے باغ و بہار، غوث ولیم کالج کی خاص ضرورت کے بغیر نظر لکھی گئی تھی، اس طرح نو طرز مرصع نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے لکھی گئی تھی، اسی لیے میر امن نے وہ اسلوب اختیار کیا جو ”باغ و بہار“ میں نظر آتا ہے اور تحسین نے وہ اسلوب جو نو طرز مرصع میں ملتا ہے۔ تحسین کا کمال یہ ہے کہ اس نے فارسی کے انشا پردازانہ اسلوب کو اردو کا اسلوب بنا کر اس طور پر پیش کیا کہ اردو زبان کے ہاتھ ایک نیا اسلوب آ گیا۔ یہ اسلوب اس دور کا اتنا مقبول اسلوب تھا کہ میر جہادر علی حسینی نے ”نثر ہے نظیر“ کو دو بار لکھا۔ ایک بار

فورٹ ولیم کالج کی ضرورت کے مطابق عام و سادہ اسلوب میں اور ایک ہار نو طرز مرصع کے الشا پر دازائہ اسلوب میں۔ نو طرز مرصع کا اسلوب ایک مخصوص طرز احساس کا ترجمان ہے اور یہ وہ طرز احساس ہے جو آج ہمارا طرز احساس نہیں ہے۔ جب کسی زبان کے بولنے والوں کا طرز احساس بدلتا ہے تو اسی کے ساتھ اس زبان کا اسلوب بھی بدل جاتا ہے۔ نو طرز مرصع ہمیں یہ بات یاد دلاتی ہے کہ کبھی ہمارا یہ طرز احساس تھا۔ اسی طرز احساس کی وجہ سے شاعری ہمارے خون میں شامل تھی اور اسی وجہ سے نو طرز مرصع کا اسلوب دلکش و جادو اثر معلوم ہوتا تھا۔ ”نو طرز مرصع“ میں ہمیں تین اسالیب ملتے ہیں۔ ایک وہ جو ہمارے روایتی طرز احساس سے مطابقت رکھتا ہے جس میں استعاروں کے ذریعے بات کی جاتی ہے اور مسجع و مقافی عبارت سے تشبہل میں رنگ بھرے جاتے ہیں۔ اس پر فارسی چمٹنے کی سادگی کا اثر غالب ہے۔ یہ اسلوب چلے درویش کی داستان میں نمایاں ہے۔ دوسرا وہ اسلوب ہے جہاں یہ اسلوب سادہ و عام عبارت کے ملنے سے لہجہ کا بڑے لکنا ہے۔ تیسرا وہ اسلوب ہے جو داستان میں لڑکی کرداروں کے آنے کے بعد، سادہ و عام فہم ہو جاتا ہے اور جس کے اکثر حصے میر امن کی ”باغ و بہار“ اور شاہ عالم ثانی کی ”عجائب القصص“ کی نثر سے مماثل ہیں۔ نو طرز مرصع، جہاں اپنے مخصوص طرز کی وجہ سے تفریحی اہمیت کی حامل ہے وہاں اس کے دوسرے اسالیب، بدلتے ہوئے معاشرتی و سیاسی حالات کے زیر اثر، ہمارے بدلتے ہوئے طرز احساس کا پتا دیتے ہیں۔

مہر چند مہر کو جب اپنے انگریز شاگرد کے لیے قصہ سلک پد و گیتی المروز لکھنے کی ضرورت پیش آئی تو ان کے سامنے بھی نو طرز مرصع تھی، لیکن مہر چند نے اس اسلوب کو اس لیے اختیار نہیں کیا کہ یہ ان کی نصابی ضرورت کے لیے موزوں نہیں تھا۔ البتہ یہ داستان ایسے اسلوب میں لکھنے کی ضرورت تھی جو ”دوسرے بولنے کے موافق“ ہو اور ”خاص و عام کی سمجھ میں“ آسکے، لیکن اس اسلوب میں اپنی داستان لکھنے کے باوجود مہر چند نے اپنی کتاب کا نام ”نو طرز مرصع“ کے انداز پر ”نو آئین ہندی“ رکھا۔ یہ داستان ۱۲۰۴ھ/ ۸۹ - ۱۷۸۸ع میں مکمل ہوئی۔ اس کا اسلوب سادہ، عام فہم اور سلیس ہے۔ مہر نے فارسی تراکیب اور عبارت آرائی سے پوری طرح احتراز کیا ہے اور اسی زبان میں لکھا ہے کہ ”صاحبانِ نو آئین“ اسے آسانی سے سمجھ سکیں۔

شاہ عالم ثانی نے ”عجائب القصص“ کے نام سے ایک طویل داستان ۱۲۰۷ھ/ ۹۲ - ۱۷۹۲ع میں ایسی نثر میں لکھی جو ”عام فہم اور خاص پسند“

نہی۔ یہی وہ معیار تھا جسے شاعری میں محدثین میر نے اپنایا تھا :

شعر میرے ہیں گو خواص پسند بر مجھے گفتگو عوام سے ہے

یہی معیار اردو نثر میں شاہ عالم قانی نے اپنے پیش نظر رکھا۔ ”عجائب

القصاص“ کا اسلوب اس لیے اس دور کی نثر میں ایک لیا اور معیاری اسلوب ہے۔

اس نثر کا ایک طرف عام بول چال کی زبان سے گہرا رشتہ قائم ہے اور ساتھ ساتھ

اس میں رچاؤ، ہشتکی، سلاست و روانی بھی ہے۔ عجائب القصاص کو دیکھ کر

اندازہ ہوتا ہے کہ اردو نثر میں اتنی صلاحیت پیدا ہو چکی ہے کہ وہ طویل داستان

کو پکساں معیاری اسلوب میں بیان کر سکے۔ یہاں نثر شاعری سے الگ اپنا وجود

قائم کر لیتی ہے جس کا اپنا مزاج، اپنے تقاضے اور انفرادیت ہے۔ اردو بن اس

اسلوب کا نمایاں وصف ہے۔ اردو جملہ فارسی جملے کی ساخت سے بڑی حد تک

آزاد ہو گیا ہے۔ عجائب القصاص کی نثر میں قلمسہ معلّٰی کی زبان کی تہذیبیں و لسانی

رچاؤ موجود ہے جس میں قلمسہ معلّٰی میں بول جانے والی عام زبان کو ادبی

سطح پر روانہ انداز میں داستان گوئی کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ آج اس میں بہت

سے نامانوس الفاظ نظر آتے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو اس زمانے میں عام و مروج

تھے اور اب تکسالی باہر ہو گئے ہیں۔ اس داستان کی نثر میں جتنے درہا کی روانی بھی

ہے اور سادگی و سلاست بھی۔ اس داستان کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ

اس میں اس دور کی معاشرت، تہذیب، رسوم و رواج، آداب و اطوار اس طور

پر تفصیل سے بیان ہوئے ہیں کہ یہ اس دور کی ”کتاب التہذیب“ بن جاتی ہے۔

عجائب القصاص اردو نثر کی تاریخ کی وہ کڑی ہے جس نے فورٹ ولیم کالج سے

چلے اس کے سفر مستقبل کا رخ متعین کر دیا۔

شاہ حسین حقیقت نے ”جذب عشق“ کو ۱۲۱۱ھ/۹۷-۱۷۹۹ع میں فارسی

سے اردو میں منتقل کیا جس میں ایک عشقیہ واقعہ کو، جو ۱۲۰۰ھ/۹۰-۱۷۸۹ع

میں پیش آیا تھا، بیان کیا گیا ہے۔ اس کی عبارت میں رنگینی و سادگی ساتھ

ساتھ چلتی ہیں لیکن اس کی رنگینی و عبارت آرائی میں وہ روائی نہیں ہے جو

”نثر طرز مرصع“ میں ملتی ہے اور اس کی سادگی میں وہ دلکشی بھی نہیں ہے جو

”عجائب القصاص“ میں نظر آتی ہے۔ اس میں اسلوب کے دونوں دھارے ایک

دوسرے میں جذب نہیں ہوتے بلکہ الگ الگ بہہ رہے ہیں۔ اسی لیے جذب عشق

کے اسلوب میں کوئی انفرادیت پیدا نہیں ہوتی۔ یہ ایک ایسے دور کی تصنیف

ہے جب اردو نثر کا رواج کم تھا اسی لیے یہ بھی، تاریخ کے صفحات پر، ان

چند کتابوں کے ساتھ محفوظ ہو جاتی ہے جو اس دور میں نثر میں لکھی گئی ہیں۔

یہ وہ دور ہے کہ مارا پر عظیم خلقتار ، ہدائی ، ٹوٹ بھوٹ اور انتشار سے دو چار ہے ۔ انگریزوں کے قدم جم گئے ہیں اور نئی سیاسی ، سماجی ، معاشی و تہذیبی تبدیلیاں تیزی سے آرہی ہیں ۔ روایتی معاشرے کی اکائی ٹوٹ گئی ہے اور جسے جائے تہذیبی رہنے بکھر گئے ہیں ۔ مارا معاشرہ جو ہدایت و رہنمائی کے لیے مغلیہ سلطنت کی طرف دیکھتا تھا اب انگریزوں کی طرف دیکھ رہا ہے ۔ ہندو و ناپسند کے معیار بدل رہے ہیں ۔ مذاکرہ سخت تبدیل ہو رہا ہے ۔ انکی حدی اسی بدل ہوئی صورت حال کی حدی ہے جس میں وہ رجحانات و مہلاتات پروان چڑھتے ہیں جن کی جڑیں اس حدی میں بیوست ہیں ۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم انکی حدی میں داخل ہوں اس دور کی نثری تصانیف کا مطالعہ کرتے چلیں ۔ پچھلے ایوایب میں ہم جعفر زئی کی نثر ، سراج الدین علی خان آرزو کی اردو نعت ”قوادر الافاظ“ اور شاہ حاتم کی نثر کا مطالعہ کر چکے ہیں ۔ انکے ایوایب میں ہم اس دور کی دوسری قابل ذکر تصانیف کا مطالعہ کریں گے تاکہ اٹھارویں حدی کی اردو نثر کی پوری تصویر سامنے آجائے ۔

حواشی

- ۱۔ کنرل کتھا : فضل علی فضلی ، مرتبہ مالک رام و مختار الدین احمد ، ص ۳۷ - ۳۸ ، ادارۃ تحقیقات اردو ، پٹنہ ۱۹۹۵ ع ۔
- ۲۔ محبوب القلوب : محمد باقر آگاہ (قلمی) ، مخزنہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۔
- ۳۔ ریاض الجنان : محمد باقر آگاہ (قلمی) ، مخزنہ انجمن ترقی اردو ، پاکستان کراچی ۔
- ۴۔ تفسیر مرادید : (دیباچہ) مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۔
- ۵۔ دیباچہ ”موضح القرآن“ : مرتبہ شیخ محمد اسماعیل ہانی بقی ، ص ۳۱ ، نقوش شمارہ ۱۰۲ ، لاہور مئی ۱۹۶۵ ع ۔
- ۶۔ کنرل کتھا : ص ۳۸ ۔
- ۷۔ تفسیر مرادید : (دیباچہ) مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۔
- ۸۔ نو طرز مرصع : محمد حسین عطا خان حسین ، مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی ، ص ۵۴ ، ہندوستانی اکیڈمی ، الہ آباد ۱۹۵۸ ع ۔

- ۹۔ کنکریٹ اور اس کا عہد : عتیق صدیقی ، ص ۱۵۰ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۹۰ ع۔
- ۱۰۔ ڈاکٹر سلیم حامد رضوی نے اپنی کتاب ”اُردو ادب میں بھوپال کا حصہ“ ص ۷۷ ، مطبوعہ بھوپال ۱۹۶۵ ع میں لکھا ہے کہ انہیں ”تفسیر ہندی“ کا قلمی نسخہ نور الحسن مرحوم کے کتب خانے میں ملا تھا جو ۱۱۳۳ کا مکتوبہ تھا۔
- ۱۱۔ مقالات شیرانی : حافظ محمود خان شیرانی ، ص ۳۱ - ۳۲ ، کتاب منزل (ہار اول) لاہور ۱۹۶۸ ع۔
- ۱۲۔ عمدۂ منتخبہ : ثواب اعظم الدواء سرور ، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی ، ص ۵۲ ، شعبہ اُردو ، ڈیپل یونیورسٹی ڈیپل ۱۹۶۱ ع۔
- ۱۳۔ تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ محمد حبیب الرحمن خان شروانی ، ص ۱۳۸ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ڈیپل ۱۹۶۰ ع۔
- ۱۴۔ عمدۂ منتخبہ : ص ۵۲۔
- ۱۵۔ تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۱۳۸۔

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۹۹۲ ”بہ تقریبی حکایتی از دل ویشان درویشان و سرگزشتی از سرگزشتگان قلندرانی بزبان ہندی ہمز عرض بہاویں رسالید و آن حکایت مرغوب طبع و ہند خاطر مشکل ہند بادشاہ فیروزمند آمد۔ ہاین کہینہ یعنی حکیم محمد علی مخاطب بہ معصوم علی خان فرمان فرمان فرمائے دل و جان صادر شد کہد آن را از زبان ہندی بزبان فارسی ترجمہ نماید۔ ہذا علی ہذا اطاعت فرمان واجب الاذعان نموده آن حکایت را بالسطر بہ زبان عجیبی نقل نموده۔“



تنقیدی نثر اور اسالیب

دنیا کے سارے ادبیات کی طرح اردو نثر بھی نظم کے زیرِ سایہ پروان چڑھی۔ ابتدا میں وہ شاعری سے قریب تر رہی اور پھر رفتہ رفتہ اس سے الگ اپنا وجود قائم کر لیا۔ اسی لیے دنیا کی دوسری زبانوں کی طرح اردو کی ابتدائی نثر بھی نامرئہ انداز رکھتی ہے جس میں مریض و مسجع اسلوب سے نثر سے شاعرانہ رنگینی پیدا کی گئی ہے۔ آج اس نثر کو دیکھ کر ہم نظماں حیرت کھاتے ہیں لیکن اگر ہمارے اسلاف اپنے زمانے میں یہ نثر نہ لکھتے تو ہم بھی آج ایسی نثر نہ لکھ سکتے جسے لکھ کر ہم المیہ کا سانس لینے ہیں۔ ادبی و علمی سطح پر اب بھی فارسی نثر استعمال کی جا رہی تھی۔ سیر، گردیزی، قائم اور سیر حسن نے اپنے تذکرے فارسی میں لکھے۔ اس دور کی بیشتر تارخیں فارسی ہی میں لکھی گئیں۔ وقائع اور روزنامے بھی فارسی ہی میں لکھے گئے۔ علمی مباحث بھی فارسی زبان میں بیان کیے گئے۔ جعفر زلی نے جو فارسی نثر لکھی اس پر اردو مزاج حاوی ضرور ہے اور کثرت سے اس میں اردو کھاوتیں بھی استعمال کی گئی ہیں، لیکن جعفر زلی کے ہاں بنیادی طور پر ذریعہٴ اظہار فارسی زبان ہے۔ جعفر کی وفات ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ع میں ہوئی۔ جعفر زلی نے اردو کھاوتوں کو اپنے مخصوص پیوند و مضحک انداز میں استعمال کیا تھا لیکن سید برکت اللہ عشق (م ۱۱۵۲ھ/۱۷۳۹ع) نے اردو کھاوتوں کو معرفت و حقیقت کے رموز و نکات بیان کرنے کے لیے استعمال کیا۔ سید برکت اللہ عشق، جن کا لقب صاحب البرکت تھا اور جو ہلکرام کے مشہور خاندان سے تعلق رکھتے تھے، صاحبِ دیوان شاعر اور اپنے وقت کے برگزیدہ صوفی تھے۔ ان کے دادا میر عبدالجلیل کا مزار ماہرہ میں تھا۔ یہ بھی ہلکرام سے ماہرہ آگئے اور وہیں وقت پائی۔ عشق فارسی کے صاحبِ دیوان شاعر تھے۔ انہوں نے فارسی "دیوانِ عشق" کے علاوہ فارسی نثر میں دو رسالے "جواب و سوال" اور

”عوارف ہندی“ بھی لکھے۔ یہ تینوں تصانیف ”کلیاتِ عشق“ کے نام سے شائع ہو چکی ہیں۔^۲ آزاد ہنگراسی نے اپنے تذکرے میں عشق کے ہورہ زبان میں ۱۹ شعر بھی درج کیے ہیں۔^۳ ”عوارفِ ہندی“ فارسی زبان میں ہونے کے باوجود اس لیے قابلِ توجہ ہے کہ اس میں عشق نے متعدد اُردو امثال اور کہاوٹوں کی صوفیانہ تشریح کی ہے اور اس طرح اس دور میں عام طور پر استعمال ہونے والی اُردو کہاوٹیں محفوظ ہو گئی ہیں۔ ”عوارفِ ہندی“ کا سببِ تالیف بیان کرتے ہوئے عشق نے لکھا ہے کہ :

”غیر طبر برکت اللہ ایسی حسینی واسطی ہنگراسی مقیم مارہر گھنا ہے کہ ہندی کی اکثر کہاوٹیں عوام کی زبان سے سنیں اور ان کے معنی و مفہوم سمجھنے کی کوشش میں مصروف رہا۔ جب دیکھا کہ رموزِ معارف اور اشاراتِ حقایق ان کے ظاہر ہوئے ان امثال کی شرح وجدان و حال کے مطابق اس تصنیفِ مختصر میں لکھ دیں اور ان چند سطور سے یہ کوشش کی کہ سننے والے غلط راستے پر نہ چلیں بلکہ اس طریقے سے حقیقت کی راہ حاصل کریں۔“^۴

عشق کی فارسی نثر اور صوفیانہ تاویل کی ادبی لحاظ سے اب کوئی اہمیت نہیں ہے لیکن ان ضربِ الامثال سے اس دور کی عام زبان کا ضرور پتا چلتا ہے۔ جعفر زلی کی فارسی نثر میں استعمال ہونے والی کہاوٹوں کو ہم پہلے لکھ آئے ہیں۔ ”عوارفِ ہندی“ میں لکھی جانے والی یہ وہ ضربِ الامثال ہیں جنہیں عشق نے عوام کی زبان سے سنا تھا۔ کہاوٹوں میں اسلاف کی دانش و ان کا اندازِ نظر اور انسانی زندگی کے رنگارنگ تجربوں کی سچائیاں زبان پر جگہ چڑھ جانے والے چند لفظوں میں اس طور پر موجود ہوتی ہیں کہ یہ عام آدمی کی زندگی میں تکرری گہرائی پیدا کرکے اس کے اظہار کا وسیلہ بن جاتی ہیں جنہیں وہ روزمرہ کی بات چیت میں لطف اور منطقی قوت پیدا کرنے کے لیے سند کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ ضربِ الامثال کی حیثیت کلیتہً کی ہوتی ہے۔ عشق کے ان امثال ہونے والی ان کہاوٹوں سے اس دور کی زبان کے مزاج اور غنچہ زبانوں کے اثرات کا بھی پتا چلتا ہے جن کی چھلک ان میں موجود ہے۔ ان ضربِ الامثال میں بہت سی ایسی ہیں جو آج بھی عام طور پر بولی جاتی ہیں۔ بہت سی ایسی ہیں جو غنچہ علاقائی زبانوں میں ذرا سی بدلی ہوئی شکل میں عام زبان کا حصہ ہیں۔

”عوارفِ ہندی“ میں جو امثال استعمال ہوئی ہیں ان میں سے چند یہ ہیں :

(۱) گھچڑی کھائے دن چلائے۔

- (۲) نیا دھنیا مونچ کی تانت ۔
- (۳) تہی چکیاں اڈی کا بھلہل ۔
- (۴) دل کی دل والی منہ چکیاں پٹ غالی ۔
- (۵) کپڑے بھائے کیا دیکھو گھر دل آئے ۔
- (۶) مارے گھوٹا ہلے غیر آباد ۔
- (۷) مارے بھناری روئے کھوتوال ۔
- (۸) بھنسا بھنسون میں کہہ کسان کے کھولتے ۔
- (۹) ناچ لہ جاتوں آنکھ لڑھا ۔
- (۱۰) جونی ناچ لھاوے سوئی لہجوں ناچ ۔
- (۱۱) جونی کالجہ کاجھنچے سوئی ناچ ناچنے ۔
- (۱۲) من چنگا تو کھوئی میں گنگا ۔
- (۱۳) بیل نہ گھوڑا کودی گوں ۔
- (۱۴) اندھلا ہلائی بھوئی مسیت ۔
- (۱۵) دھویں کا کتا گھر کا نہ گھاٹ کا ۔
- (۱۶) کنتا چوک چڑھائے چاکی چالنے جانے ۔
- (۱۷) ناسن چوٹ چولاہا کھائے گرگھا چھوڑ نمانے جانے ۔
- (۱۸) اندھلی کو سورجیے کندیری کا گھر ۔
- (۱۹) کرکے کی دوڑ ہار لائیں ۔
- (۲۰) بھونیں پڑا آسن جانے ۔
- (۲۱) بھیک کے لکڑے بازار میں ڈکڑ ۔
- (۲۲) تالہ دونوں ہاتھ باجے ۔
- (۲۳) اندھلا سوتے بڑک چڑا بچہ گویں نہ دیکھے ۔
- (۲۴) بھاگتے چور کچھوٹا لالہ ۔
- (۲۵) بالدر کے ہاتھ لاریل ۔
- (۲۶) منہ سوئیں پٹ کھوئیں ۔
- (۲۷) تیلی کے بیل گوں گھر میں محوس پھاس ۔
- (۲۸) ہاتھ کنگن کو آرسی ۔
- (۲۹) سورکھ کی دس رات چھیل کی ایک گھڑی ۔
- (۳۰) لنگی نہائے تو کیا بھڑے ۔
- (۳۱) آم کھانے کہہ پڑ گئے ۔

- (۳۲) ام کے ام گٹھلی کے دام -
- (۳۳) گھر میں کھانے کو لالہ تیسرے پہر کا لالہ -
- (۳۴) لالہ نہ چالوں میرا توں چڑا میرا -
- (۳۵) درزی کا کیا کوچ کیا مقام -
- (۳۶) گدھی ک کون میں نو ہسیری کا چولا -
- (۳۷) ہاؤ سر کی لوکھڑی تین ہاؤں کی بونجھ -
- (۳۸) دودھ ہو دھولا جھاجھ ہو دھول -
- (۳۹) دودھ کا چلا جھاجھ بھونک بھونک ہے -
- (۴۰) سکتا کھڑا -
- (۴۱) ٹھالا بنیاں پر پر تولے لھالا -
- (۴۲) ہلی کے بنتوں چھینکا ٹوٹا -
- (۴۳) اپنا دام کھوٹا تو ہر کھانوں کیا دوس -
- (۴۴) سرے ہوت کی بڑی بڑی آنکھیں -
- (۴۵) شرکت کی بالڈی بزار میں بھولی -
- (۴۶) حایت کی گدھی عراق کو لات مارے آرے -
- (۴۷) گھینی نہ کھولھی ترکش گھیاں ٹانگوں -
- (۴۸) اندلا ہالٹے ریوڑی بھر بھر اپنوں شے -
- (۴۹) مونڈ مٹڈایا اور اولے پڑے -
- (۵۰) بات برائی جو کھیہ ایچا گھینچا پھرے -
- (۵۱) گھر کا قاضی دو کڈے اگلے -
- (۵۲) اولٹ کی چوری خورے خورے -
- (۵۳) قتر کے منہ لچھیں -
- (۵۴) چھوڑے گاتو کا کیا لانا و مرن چلی سوک سامنے -
- (۵۵) کھیتی کھم مینی -
- (۵۶) اندھلے کو اپنا گھر سو نکوس میں سوجھے -
- (۵۷) نہ نہونہا بھٹکیے اڑ اڑ جائے -
- (۵۸) آب ہی بابا مانگے دوار کھڑے درویش -
- (۵۹) سرے پر سو کڈے -
- (۶۰) کھانے کو اولٹ لادنے کو مرغی -
- (۶۱) کٹے نو کسان کا ، سیکھے نو لائی کا -

- (۶۲) میرے میان کی النی ریت سانوں مانس اٹھاوے بیہٹ ۔
 (۶۳) ددھار گائے کی دو لالیں سپیں ۔
 (۶۴) اوچھی لڑائی کا کالا منہ ۔
 (۶۵) آگ کھائے سو انگڑا اکیے ۔
 (۶۶) دیس چوری پردیس بھیگہ ۔
 (۶۷) راجا چھوڑے لکری جس بھاوے تیں سیو ۔
 (۶۸) من مانی گھر جانی ۔
 (۶۹) کتھے کو پندول ہی مینہا ۔
 (۷۰) تیر نہ کبان اللہ کی ایمان ۔
 (۷۱) اوبو نہوے گیہوں نوکری کا کپہوں ۔
 (۷۲) دنان چار کی چاندنی پھر اندھارا پاکہ ۔
 (۷۳) گھر آئے سان نہ بوجیے بانس بوجن جانے ۔
 (۷۴) کدو کی چھوڑی پٹے کے آس ۔

جیسے سید برکت اللہ عشق نے امثال کی تشریح کے لیے فارسی نثر اسماعیل کی، اسی طرح مرزا محمد اسماعیل عرف مرزا جان طہر دہلوی ام ۱۲۰۹ھ/ ۱۸۱۳ء) نے اپنے مری امیر الملک شمس الدولہ نواب سید احمد علی خان کی فرمائش پر ”اصطلاحات دیارِ دہلی و روزمرہ نصائحے اُردو معانی“ کو فرہنگ کی صورت میں مرتب کر کے معنی و مفہوم کی تشریح فارسی نثر میں کی اور منہ کے طور پر زیادہ تر اُردو اشعار اور کم تر فارسی اشعار درج کئے۔ اس کتاب کا نام ”شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان“ رکھا جو ۲۲ محرم الحرام ۱۲۰۷ھ/ ۱۰ ستمبر ۱۷۹۲ء کو مرشد آباد میں مکمل ہوا۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ دلی ویران ہو چکی تھی اور وہاں کے اہل علم و فن برعظیم کے مختلف علاقوں میں ہجرت کر چکے تھے۔ طہر بھی دلی چھوڑ کر مرزا جوان بنت جہاندار شاہ کے ساتھ لکھنؤ آئے اور وہاں سے تھارس آ گئے۔ شعبان ۱۲۰۱ھ/ جون ۱۷۸۷ء میں جہاندار شاہ کی وفات کے بعد مرشد آباد ہوتے ہوئے دھاکہ آ گئے اور نواب شمس الدولہ کے متوسل ہو گئے۔ یہیں وہ تصنیف مکمل کی۔ اس وقت دلی کا محاورہ و زبان مستند مانے جاتے تھے اور مارے برعظیم کے شاعر و ادیب اسی کی پیروی کرتے تھے۔ اسی وجہ سے نئے صوفائی مراکز میں اس زبان و محاورہ کو جانتے اور سمجھنے کی عام خواہش تھی۔ لکھنؤ و ابھی آباد میں اہل ذوق سودا، میر، سوز اور جعفر علی مسرت وغیرہ سے رجوع کرتے تھے۔ مرشد آباد و

ڈھاکہ میں قدرت اللہ قدرت، بد نظیم دردمند اور مرزا جان طیش وغیرہ سے رجوع کیا جاتا تھا۔ جیلر آباد دکن میں احسن الدین خاں یان اور عظیم آباد میں اشرف علی خاں فنان اور میر باقر حزیں وغیرہ موجود تھے۔ دلی کی زبان کو جاننے کے لیے نواب سعادت علی خاں نے الشاہ خاں اتشا سے ”دربائے لطافت“ لکھنے کی فرمائش کی تھی۔ اس زبان کو جاننے کی خواہش اس وقت سارے برعظیم میں موجود تھی۔ طیش کی یہ فرہنگ بھی ”دربائے لطافت“ کی طرح وقت کی اس ضرورت کو پورا کرتی ہے۔ طیش جو شاعری میں خواجہ میر درد اور ہدایت اللہ ہدایت کے تربیت یافتہ تھے، خاندانی سپاہی تھے۔ علم عروض اور انر خوش لوہی پر قدرت رکھتے تھے۔ ۱۰ شمس الاسرا کو جب انگریزوں نے آصف الدولہ کے جانشین نواب وزیر علی غالب کی حاکمیت کرنے پر کلکتہ میں قید کر دیا تو طیش بھی قید ہوئے ۱۱ اور نو سال بعد ۱۲۵۱/۱۲۲۱ (ع۔ ۱۸۰۶) میں رہائی پا کر راجہ لب کشور کے متوسل ہو کر کلکتہ میں مقیم ہو گئے اور یہیں ۱۳/۵۱۲۲۹ - ۱۸۱۳ ع میں وفات پائی۔ ”شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان“ کے علاوہ مثنوی چار دالں (۱۲۱۵/۱۸۰۲ ع) اور کلیات طیش ان کی تصانیف ہیں۔ باخبر طیش ہیں ان کی تالیف ہے جو طیش اور اس دور کے حالات کے سلسلے میں ایک قابل ذکر ماخذ ہے۔ مثنوی چار دالں کے ابتدائی حصے میں طیش نے لارڈ مٹو، مارلنگٹن اور کپتان ٹیلر کی شان میں مدحیہ اشعار کے علاوہ ”دور تعریف افادات کالج“ کے تحت بھی اشعار قلمبند کئے ہیں جن سے اس بات کا پتا چلتا ہے کہ طیش کا تعلق کسی نہ کسی حیثیت میں فورٹ ولیم کالج سے تھا۔ ۱۸۱۱ ع میں طیش کا کلیات بھی فورٹ ولیم کالج سے شائع ہوا تھا۔

”شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان“ میں طیش نے ۲۹ اُردو اصطلاحات و محاورات کی تشریح، مستند شعرا کے کلام کے حوالوں سے کی ہے اور مقصد یہ ہے کہ دلی سے دور رہنے والوں کے لیے ایک ایسی اُردو فرہنگ تیار کی جائے جس سے سند لی جا سکے۔ دیباچے میں طیش نے اس بات کی ان الفاظ میں صراحت کی ہے: ”پوشیدہ نہ رہے کہ جو اصطلاحات اس نسخے میں لکھی گئی ہیں وہ دو قسم کی ہیں۔ ایک وہ جن کا تعلق محاورۃ عوام سے ہے، دوسری وہ جن کا تعلق روزمرۃ خواص سے ہے۔ اس طرح جو کچھ اس شہر کے زبان و محاورہ میں مستعمل ہے دور رہنے والوں کے لیے مستند ہے اور جو روزمرہ اس شہر میں مروج ہے، دور رہنے والے عزیزوں کے لیے سند کا درجہ رکھتا ہے۔ ہندی (اُردو) شاعری اس زبان سے عبارت ہے

جو ذیل میں آتی - جو کچھ اس کے مطابق ہے صحیح ہے اور جو اس کے علاوہ ہے وہ غلط و تبیح ہے - مختصر یہ کہ چند الفاظ تحریر کیے گئے - ۱۳۱۱

طہش نے اس لغت کو حروفِ تبعی کے اعتبار سے ترتیب دیا ہے اور مروجہ محاورات کے معانی صحتِ لفظ کے ساتھ بیان کیے ہیں - ہر محاورے کی فارسی تشریح کے ساتھ سند کے طور پر ولی ، آبرو ، ہنک رنگ ، ناجی ، میر ، سودا ، درد ، عالم ، میر سولہ ، میر اثر ، میر حسن ، ہدایت اللہ ہدایت ، بقا ، میر سجاد اور دوسرے مستند شعرا کے علاوہ خود اپنے اشعار بھی درج کیے ہیں - اصطلاحات و محاورات اور ان کی تشریح کی صورت یہ ہے :

آگ لینے کو آئے تھے : در محلی گویند کہ دوختے بد بدن دوختے آید و بے مکث و توقف زود مراجعت کنند - بد تھی میر گوید :

جلد بھ سوختہ کے پاس سے چلا گیا تھا
آگ لینے مگر آئے تھے یہ آگ کیا تھا

و از شعر سیدای اشرف متضاد شد کہ در اہل
ولایت ہم اہل اصطلاح مستعمل است - اشرف گوید :

دل راز سینہ آن بت میر کش گرفت و رفت
در خانہ من آمد و آتش گرفت و رفت

و اگر گویند کہ در شعر سیدای رعایتِ عجلت ظاہر نیست تا با اصطلاح ہندی مطابقت پاید ، گوئیم واو عطف کہ در گرفت و رفت واقع شد ملید اہل معنی است و ہر متبادل ظاہر -

پی جانا بات کا : طرح دادن در جواب سوال است - آبرو گوید :

معن آوروں کا تشنہ ہو کے سنا اور سب کہنا
مگر جب آبرو کی بات کو سنا تو پی جانا

ٹٹی کی اوٹ میں شکار چھپنا : در پردہ کار کردن - سجاد گوید :

مژگیں کی صف میں چھپ کے لگے یوں گھرے ہے چوٹ
سیاہ جوہ شکار کی ٹٹی کی ٹٹھسے اوٹ

رفو چکر میں آ جانا : حیران ماندن بمشاهدۂ امر عجیب و عوام بازار

استعمال کنند - سراج الدین سراج گوید :

رفو گر کو کہان طابت کہ زخمِ عشق کو ٹانگے

اگر دیکھے مرا سینہ رفو چکر میں آ جاوے

ساون برے نہ بھادون سوکھے : مدام یک حال ماندن - ہدایت گوید :

جوب سرو ہم اس باغ میں کرتے ہیں معاش

ساون نہ برے ہیں اور نہ بھادون سوکھے

کنناہ از طلوع شب مبتاب و محمود ہالہ روشنی -

میر حسن ذو تعریف سبز ہوشی بے نظیر گوید :

وہ حسن نور وہ ہوشاک اور وہ شباب

زمرّد میں جوب جلوۂ آفتاب

کھے تو کہ شب چاند نے آنے کے

نکالا تھا نہ گھبت سے دھات کے

عنوان - دی و شمس الہائی قسم کی دوسری تالیفات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ

اردو زبان کی اہمیت و حثیت مسلم ہو چکی ہے لیکن علمی سطح پر فارسی اب

بھی استعمال ہو رہی ہے - طبع نے اپنے کلیات کا مقدمہ بھی فارسی میں لکھا اور

اسی زبان میں فن شاعری پر روشنی ڈال کر اپنا نقطہ نظر واضح کیا - لیکن اسی

دور میں اردو کے چند دوسرے معروف شعرا نے اپنی مشنیوں اور دواوین کے

مقدمے اور دیباچے اردو میں لکھ کر اپنے فنی نقطہ نظر کو واضح کیا جن میں

عزت ، انصاف ، سودا ، ہاجر آگہ اور غلام علی عشرت کے اردو دیباچے

قابل ذکر ہیں -

سید عبدالولی عزت (م. ۱۱۰۰ - ۱۱۸۹/۹۳ - ۱۶۹۲ - ۱۷۷۵ ع) ، جن

کی شاعری کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں ، اردو کے وہ چلے شاعر

ہیں جنہوں نے اپنے اردو دیوان کا دیباچہ اردو نثر میں لکھا - ان کے اردو

دیوان کا قدیم ترین نسخہ ۱۱۷۲/۵۹ - ۱۷۷۵ ع کا مکتوبہ ہے اس لیے کہا

جا سکتا ہے کہ عزت نے یہ دیباچہ ۱۱۷۲ یا اس سے چلے لکھا تھا - عزت

نے اپنے دیباچے کے عنوان ”مختصر دیباچہ ہندی مختوم فقیر عزت علی اللہ مد“

میں بھی واضح طور پر اشارہ کر دیا ہے کہ ان سے چلے کسی شاعر نے اپنے

دیوان اردو کا دیباچہ اردو نثر میں نہیں لکھا - اس دیباچے میں عزت نے اپنے

فنی و شعری نقطہ نظر کی وضاحت توں کی بلکہ حمد و ثناء کے بعد صرف یہ

بتایا ہے کہ یہ اوراق پریشان اس لیے جمع کر دیے ہیں تاکہ ”دوستوں پاس ہم جہاں فراموشیوں کا یادگار رہے۔“ اس مختصر دیباچے کی عبارت میں روانی اور نثرِ اظہار کا احساس ہوتا ہے۔ جملوں کی ساخت پر فارسی جملے کا اثر موجود ہونے کے باوجود ایسا نہیں ہے کہ فارسی جملہ اردو کے مزاج پر پوری طرح حاوی آ گیا ہو بلکہ اس کے ابتدائی (محدیدہ) حصے میں اردو جملہ زیادہ آسانی سے سانس لیتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس میں ہندی الفاظ بھی استعمال میں آئے ہیں، فارسی تراکیب اور استعارے بھی کم ہیں اور اپنی بات اردو لہجے میں بیان کی گئی ہے :

”اے منار کے کرنہار ! سب خویاں ازل سے ابد تئیں مجھے ایسی آپ ہی آپ ثابت نہیں کہ ہماری زبانِ فاسر بیان سے تیری بڑائی کا حق ادا ہو سکتا ہو۔ اور اے دوچنگ کے ایک کرتار، تیرا تشویر ذات و صفات ایسا دور باش عقلوں کا نہیں کہ جبریلِ اندیشے کا تیری حرمِ قدس کے دور گردوں سے نسبت نزدیکی کی رکھتا ہو۔ تو ویسا ہے جیسا کچھ آپ کو آپ سرہ چکا ہے۔ زیادہ اور گم غریبوں کو گمیا کہتا ہے۔“ ۱۵۱

یہاں جملے مختصر ہیں۔ لہجہ، اسلوب اور ساخت پر اردو مزاج نمایاں ہے۔ فارسی الفاظ کے بجائے عام ہندی الفاظ مثلاً منار، کرتار، چنگ اور کرتار وغیرہ استعمال ہوئے ہیں۔ یہ اثر دکن و گجرات کی اردو کا بھی ہے اور عام طور پر بولی جانے والی زبان کا بھی۔ لیکن اس سے آگے کی عبارت میں استعاروں کی کثرت اور عبارتِ آرائی نے فارسی نثر کے مزاج کو حاوی کر دیا ہے :

”غیر سید عبدالولی عزلت زبان نے جوہری سے عرض کرتا ہے کہ یہ گیتے جملے ہوئے دم آتی خالہ“ دیوان ہندی سے لٹکل کر اوراق پریشان یہاں میں جمع کیے ہیں تاکہ دوستوں پاس ہم جہاں فراموشیوں کا یادگار رہے اور اس کے سب مصرع سوختگی مضامین سے بزمِ سخن کی شمع کہے ہیں تاکہ چراغِ معنی کے ہر دائرہ صورتوں کی آنکھ ہمارے خیال میں اشکبار رہے اور اوس کی ہر بیت ہمارے معنی کے جنوں میں مصرعوں کے دو ہات سے گریبان بھاڑ رہی ہے اور ہر سطر ایک دیوالہ مضمون جنوں کو زنجیر کر سرہ سوختگی بیان سے خموشی کے نائے ہنکار رہی ہے۔“ ۱۶۱

پہلے اقتباس میں چار جملے ہیں۔ دوسرے اقتباس میں صرف ایک طویل جملہ ہے جس میں استعاروں کی کثرت اور اس سے پیدا ہونے والی رنگین عبارت نے بات کو پھیلا دیا ہے۔ بات فُراسی ہے جسے اس عبارتِ آرائی میں تلاش کرنا پڑتا

ہے جب کہ پہلے اقباس میں بات چھوٹے چھوٹے جملوں کی وجہ سے برابر راست پڑھنے والے تک پہنچ جاتی ہے۔ فارسی نثر میں فاعل اور فعل کے درمیان، جملہ معترضہ اور استعاروں کی وجہ سے، فاصلہ طویل ہو جاتا ہے اور فعل اتنی دور جا پڑتا ہے کہ جب ہم جملے کے خاتمے تک پہنچتے ہیں تو فاعل یا مبتدا کو دوبارہ دیکھنا پڑتا ہے۔ یہ صورت دوسرے اقباس میں نمایاں ہے۔ چھوٹے جملے، جن میں فاعل اور فعل کے درمیان زیادہ وقفہ نہ ہو، اُردو نثر کا لسانی مزاج ہے۔ اس سے ابلاغ برابر راست رہتا ہے اور بات کا اثر بھی قاری پر برابر راست ہوتا ہے۔ انصاف کی نثر بھی اس خصوصیت سے عاری ہے۔

مرزا علی نقی خاں انصاف حیدرآبادی (م ۱۱۹۵/۸۱ - ۱۲۸۰ع) فارسی کے مشہور شاعر علی نقی ایجاد کے بیٹے تھے۔ انصاف نے بھی اپنے رسائل ۱۸ کے مجموعے پر اُردو نثر میں دیباچہ لکھا لیکن ان کی نثر پر فارسی اسلوب کا رنگ و اثر اتنا گہرا ہے کہ سوائے خائیر و اعدا کے، جملوں کے جملے فارسی و عربی اضافتوں اور تراکیب سے ڈبے ہوئے ہیں۔ انصاف نے، اپنے مجموعہ رسائل کا یہ اُردو دیباچہ، جیسا کہ خود قطعہ تاریخ میں صراحت کی ہے، ۱۱۷۵/۶۲ - ۱۲۹۱ع میں لکھا۔ اس میں اُردو اسلوب کی یہ صورت ملتی ہے:

”الحمد لله کہ بے تکلیف تزلزلی نفس بمزاوت رہائیات و بدون تکلف تعفیف قلب بتصحیح لیات بمحض انتضائے زمان و مکان تدوین یہ اوراق یکہ بلا ثائبہ، اغراق ملیم نہیں ان علل سہلکہ و اغراض فائدہ سے کہ بسبب ضعف اسلام و شدت شقاق و لغوت ایمان و شیوع نفاق سلاطین دین دار روزگار از بسکہ متوجہ ہیں۔“

انصاف کے دیباچے کی اُردو نثر کا یہی رنگ ہے۔ اس پر فارسی اسلوب پوری طرح غالب ہے۔ عزت کا دیباچہ اُردو نثر کے تنقیدی اسلوب کا اولین نمونہ ہے لیکن یہ نقی انصاف کا دیباچہ فارسی اسلوب کی ایسی تکرار ہے جس سے بیان گجٹک اور اظہار الجہد گیا ہے۔ اس کے برخلاف سودا کے دیباچے کی نثر، فارسی اسلوب کے اثر کے باوجود، انصاف کی نثر سے مزاجاً مختلف ہے۔

مرزا محمد رابع سودا کی مثنوی ”سبیل ہدایت“ کا مطالعہ ہم سودا کے باب میں گھر آئے ہیں۔ سودا نے اس مثنوی پر اُردو نثر میں ایک دیباچہ لکھا جس میں مرثیے اور شاعری کے تعلق سے اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کی ہے۔ سودا نے یہ اُردو نثر اس وقت لکھی جب الہیں شاعری کرتے ہوئے چالیس سال ہو چکے تھے۔ ”یعنی نہ رہے کہ عرصہ چالیس سال کا بسر ہوا ہے کہ گوہر

سخنِ عاصی زبیدِ گوشتِ اہلِ ہنر ہوا ہے۔“ ۱۱ اس دیاہے میں سودا کا انظار بیان عبارتِ آرائی کی طرف مائل ہے۔ اس وقت تک شال میں اُردو نثر کا معیار قائم نہیں ہوا تھا اور اہلِ علم ”سہ نثر ظہوری“ اور ”پنج رقمہ“ کی انشا پردازی کی پیروی کر رہے تھے۔ سودا کے اس دیاہے کی عبارتِ مقفیٰ ہے۔ اکثر جملوں میں وزن کا بھی التزام ملتا ہے، اسی لیے ترتیبِ الفاظ اس طرح نہیں ہے جس طرح ہونے میں آتی ہے اور الفاظ کی تقدیم و تاخیر کی وجہ سے اسی لیے عبارت گنگناہٹ ہو گئی ہے۔ سودا کے اسلوب پر، جملوں کی گنگناہٹ اور تباہی پر فارسی جملے کا اثر حاوی ہے۔ ذرا سی بات کو استعارات کے خوان میں مچا کر پیش کرنے کی کوششِ نظر آتی ہے حتیٰ کہ فارسی کے حروف و فعل کا استعمال، جو اردو کے آخری دور اور ردِ عمل کی تحریک کے زیرِ اثر بالکل ترک کر دیا گیا تھا، تیس تیس سطروں کی اس اُردو نثر میں بار بار ہوا ہے۔ مثلاً:

— ”لازم ہے کہ تمویل سخنِ سادہ سنجان روزگارِ کردن کا زبانی ان اشخاص کی ہمیشہ موردِ تحسین و آفرین رہوں۔“

— ”ہم لازم ہے کہ مرثیہ ذو نظر دیکھ کر مرثیہ کہنے نہ کہہ برائے گوہ“ عوامِ افنی انہیں مانوڈ کرے۔“

— ”مضمون بہتہ میں پیش از صریح اسیر ہیں کہ ہو بیچ قفس کے۔۔۔“ اس نثر کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ شال میں اُردو نثر ابھی اس دور سے گزر رہی ہے جس دور سے اردو شاعری بدِ شاہ کے ابتدائی دور میں گزر رہی تھی لیکن، اس سارے گچھے میں اور فارسی اثر کے باوجود، اس نثر میں ”اُردو پن“ ہلکے ہلکے ابھرتا اور جھلکتا نظر آتا ہے جسے ذیل کے اقتباس میں دیکھا جا سکتا ہے:

”اگر حق تعالیٰ نے صبح کاغذِ سید کے مانند شام سیاہ کرنے لگو یہ خاکسار خلق کیا ہے تو ہر انسان کے فانوسِ دماغ میں چراغِ ہوش دیا ہے۔ چاہے کہ دیکھ کر لکھ چینی کرے ورنہ گزرتے زیرِ آلود سے اہلِ کلمے کو مرے۔ ہر چند کلامِ استادانِ سلف پر بھی غلطی کا گناہ ہے، کس واسطے کہ انسان مرکبِ الخطاء والنسیان ہے، لیکن خدائے تعالیٰ نے جنہیں شعور کرامت کیا ہے وہ سمجھتے ہیں تاکہ اگر لکھنے کی ہدای سے قدرے زرِ قلب نکل آئے تو اس پر کسی غلطی و غور نہیں اور جو غریبہٴ صرافت سے ایسا گچھ پائے تو اسے کہیں ٹھوہر نہیں۔ اس لازم ہے ذی ہوش کو ربطِ الفاظ سے معنی کو سمجھ

گھر دے تا وبالر قبضان لاطفہ اپنی گردن پر تہ لے ۔"

اس اقتباس کو پڑھ کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ استعاروں اور شاعرانہ انداز بیان کے ذریعے خیال کو سجا کر نثر میں شاعرانہ رنگینی پیدا کرنے کی کوشش بہت دیر ساتھ نہیں دیتی اور جب استعارے کا دامن چھوٹتا ہے تو اندر سے وہ زبان برآمد ہوتی ہے جو خود لکھنے والے کے وجود میں سانس لے رہی ہے ۔ اس اقتباس میں جملوں کی ساخت وہ نہیں ہے جو سودا کے ان تین جملوں میں نظر آتی ہے جو ہم نے اس سے پہلے درج کیے ہیں ۔ یہاں جملے حسب ضرورت مختصر اور طویل ہو جاتے ہیں ۔ انبات کا استعمال اور فارسی تراکیب بھی باقی نثر کے مقابلے میں کم ہیں ۔ جملوں کی ساخت اور مزاج میں اردو زبان کا مزاج موجود تو ہے لیکن وہ فارسی کے تہذیبی دباؤ کی وجہ سے دبا دبا ، بیجا بیجا سا نظر آتا ہے ۔ اردو ادب کی تاریخ میں اس دیباچے کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ہمارے ایک بڑے شاعر کی اردو نثر کا واحد نمونہ ہے ۔ "شعلہ عشق" کا قصہ جسے سودا نے اردو نثر میں لکھا تھا اور جس کا ذکر ہم سودا کے ذیل میں کر آئے ہیں ، اب ناہید ہے ۔

اس دور میں محمد باقر آگاہ ایلوری (۱۱۲۰ھ - ۱۱۵۸ھ/۱۷۰۵ء - ۱۷۹۵ء) نے اپنی کئی تصانیف پر اردو نثر میں دیباچے لکھے ۔ محمد باقر آگاہ ۱۱۵۸ھ میں ایلوری (میراس) میں پیدا ہوئے ۔ والد کا نام محمد مرتضیٰ تھا جو محمد صاحب کے نام سے مشہور تھے ۔ محمد مرتضیٰ اصلاً بیجاپوری تھے ۔ آگاہ نے سید ابوالحسن قری بیجاپوری ایلوری (۱۱۱۷ھ - ۱۱۸۲ھ/۱۷۰۵ء - ۱۷۶۸ء) سے تحصیل علم کیا اور انہی کے ہاتھ پر بیعت کی ۔ عربی فارسی و اردو کے صاحبِ دیوان شاعر تھے اور اپنے زمانے کے بڑے بزرگوں میں ان کا شمار ہوتا تھا ۔ سید قری سے تعلیم حاصل کر کے باقر آگاہ ترقی پابی گئے اور وہاں کچھ علوم ولی اللہ سے بھی حاصل کیے اور پھر تصنیف و تالیف میں متہمک ہو گئے ۔ پندرہ سال کی عمر سے شاعری کا آغاز ہوا جیسا کہ "ریاض الجنان" کے دیباچے میں لکھا ہے کہ "یہ عاصی پندرہویں سال سے شعر کے ساتھ الفت و ارتباط رکھتا ہے ۔" جب ان کی شہرت پھیلی تو نواب محمد علی والا جاء بہادر نے انہیں اپنے دربار میں بلا لیا اور اپنے دو بیٹوں امیر الامراء اور عمدة الامراء کا اتالیق مقرر کر دیا ۔ کچھ عرصے کے بعد "دوسری" کا عہدہ بھی ان کے سپرد کر دیا ۔ آگاہ متبحر عالم اور عربی ، فارسی اور اردو پر قدرت رکھتے تھے ۔ ان تینوں زبانوں میں انہوں نے شاعری کی ہے ۔ محمد قدرت اللہ خان گوباسوی نے لکھا ہے

کہ ”گلشنِ گزائنک میں ان جیسا سرو پیدا نہیں ہوا اور گلستانِ مدراس میں ان کے مقابلے کا رنگ افروز گل نہیں کھلا۔“^{۲۱}۔ حدیث غوث خان اعظم نے لکھا ہے کہ ”کام قنوں میں عربی فارسی اور ہندی کی پچاس ہزار چھ سو آیات ان کی کثرتِ تصانیف کی گواہ ہیں۔ اس علاقے کے بہت سے لوگ ان کے فیض سے مرابہ“ فضل و کمال کو پہنچے۔“^{۲۲} ۱۱۸۳ھ/۱۷۷۰ء سے پہلے وہ بغیر غفلت کے شاعری کر رہے تھے لیکن جب ”ہشت بہشت“ کے ابتدائی چار رسالے منظوم کئے تو اردو میں باقر غفلت اختیار کیا اور ۱۱۹۳ھ/۱۷۸۰ء میں جب عربی دیوان نظم کیا تو اپنا غفلت آگہ مقرر کیا۔ دیباچہ ”ریاض الجنان“ میں خود لکھتے ہیں کہ ”آگہ کو عربی و فارسی میں اور باقر کو اردو شاعری کے لیے استعمال کیا۔“

اردو نظم و نثر پر انہیں یکساں قدرت حاصل تھی۔ تحفۃ النساء، ریاض الجنان، روضۃ الاسلام، صبح فویہار عشق، فرائد در غوائد، عقائد آگہ، محبوب القلوب، ہشت بہشت، ثمرتِ عشق اور گلزارِ عشق^{۲۳} کے علاوہ دیوان ہندی، احسن التبین، ریاض السیر، تحفۃ الاحباب، مثنوی ادب مشکاک اور کراماتِ قادریہ وغیرہ ان کی تصانیف ہیں۔ آگہ نے ’دیوانِ ہندی‘ میں جملہ اصنافِ سخن پر طبع آزمائی کی ہے اور ایک مفصل دیباچہ اردو میں لکھا ہے۔ اس دور میں جب اردو نثر فارسی کے زہرائے استعاروں، فارسی تراکیب اور فارسی انشا پردازی کے تصنع و تکلف سے بوجھل تھی، حد باقر آگہ نے یوں چال کی عام زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کر کے اردو نثر نویسی کی روایت میں ایک نئے رنگِ بیان کی طرح اس دور میں ڈالی جب شال کی اردو نثر فارسی عبارت آرائی کے رنگ میں رنگی ہوئی تھی۔ باقر آگہ نے اپنی نثر گو دکھنی کہا ہے لیکن اس دکھنی نثر میں سوائے چند مخصوص الفاظ، جمع بنانے کے طریقے، علامت فاعل ’نے‘ کو مخلوف کر کے فعل کو براہِ راست فاعل کا تابع بنانے کے، وہی میثاری زبان استعمال ہوئی ہے جو یکساں طور پر شال اور دکن میں بولی جا رہی تھی۔ اپنی تصانیف گو اردو میں لکھنے کی وجہ باقر آگہ نے یہ بتائی ہے کہ ”بعضے علمائے متاخرین غلامِ عربی کتابوں کا کمال گر فارسی میں لکھتے ہیں تا وہ لوگ جو عربی پڑھ نہیں سکتے ہیں، ان سے فائدہ ہلاویں۔ لیکن اگر عورتاں اور کام امیاں فارسی سے بھی آشنا نہیں ہیں اس لیے یہ خاصی مطلب قسم اول کا بہت اختصار کے ساتھ لے کر دکھنی رسالوں میں بولا ہے۔“^{۲۴} باقر آگہ نے یوں تو مختلف تصانیف پر دیباچے لکھے ہیں، مثلاً فرائد در غوائد پر بھی دیباچہ لکھا

ہے لیکن ادبی و سوانحی اور اردو نثر کے لحاظ سے ان کے پانچ دیباچے قابلِ ذکر ہیں — (۱) دیباچہ ہشت بہشت - (۲) دیباچہ محبوب القلوب - (۳) دیباچہ گلزارِ عشق - (۴) دیباچہ رہائش الجنان - (۵) دیباچہ دیوان ہندی (اردو) -

”ہشت بہشت“ آٹھ منظوم رسالوں — من دیک ، من ہرن ، من موہن ، چنگ سوہن ، آرام دل ، راحت جان ، من دہن اور من جہون پر مشتمل ہے - پہلے چار رسالے ۱۱۸۵ھ و ۱۱۸۶ھ (۱۷۷۱ - ۱۷۷۲ع) میں لکھے گئے اور بعد کے دو رسالے ۱۲۰۶ھ (۱۷۹۱ - ۱۷۹۲ع) میں لکھے گئے - ”ہشت بہشت“ کا موضوع سیرت رسول ہے جس میں ابتدا سے لے کر وفات تک مستند مآخذ کی مدد سے آنحضرت کی زندگی ، سیرت ، شبائل ، اخلاق ، عادات ، معجزات وغیرہ کو بیان کیا ہے - ہشت بہشت ، عنوانات کے اشعار ملا کر ، دو ہزار اشعار پر مشتمل ہے - باقر آگاہ نے نہ صرف اپنے مآخذ کی تفصیل دیباچے میں دی ہے بلکہ ترتیب ، بہشت اور انبوہ کی بھی صراحت کی ہے اور لکھا ہے کہ اس ترتیبِ لطیف ، کے ساتھ کوئی کتاب اس سے پہلے نہیں لکھی گئی - باقر آگاہ نے یہ بھی لکھا ہے کہ یہ کتاب انہوں نے دکنی میں لکھی ہے :

”ان سب رسالوں میں شاعری نہیں کیا ہوں بلکہ صاف و سادہ کہا ہوں اور اردو کے بھاکے میں نہیں گہا ، کیا واسطے کہ رہنے والے بیان کے اس بھاکے سے واقف نہیں ہیں - اے بھائی یہ رسالے دکنی زبان میں ہیں -“

اس دیباچے میں باقر آگاہ نے اپنے مآخذ ، زبان و بیان اور تحقیق و تدقیق کے بارے میں اپنے نقطہ نظر پر روشنی ڈالی ہے اور شبال کی نثری روایت کے برخلاف عام فہم اور سیدھی سادی بول چال کی زبان میں ساری بات بیان کر کے آج سے تقریباً دو سو سال پہلے نثر نویسی کی ایک نئی روایت قائم کی ہے - یہ نثر دکنی اردو کے اثرات اور چند مخصوص تلفظ کے باوجود آج بھی اس لیے قازم ہے کہ اس کا برابر راست و شہد نثر نویسی کی روایت سے قائم ہے - یہ سادہ و سلیس نثر فورٹ ولیم کالج کے وجود میں آنے سے بہت پہلے اور مدراس جیسے دور دراز کے علاقے میں لکھی گئی ہے - اس نثر کا عام الدار بیان یہ ہے :

”اے بھائی اگر تجھے ان رسالوں میں کہیں شبہ ہوئے تو اپنے وہم و گمان سے اعتراف نہ کر بلکہ ان سب کتابوں میں کہ ان رسالوں کے اصل اور مآخذ ہیں نظر کر - کیا واسطے کہ میں بہت تحقیق و تدقیق کر کر لکھا ہوں - ان کتابوں سے بھی مفیدان کی مانند نہیں لیا ہوں

بلکہ ان میں جو اصح تھا سو اخذ کیا ہوں اور ان سب رسالوں کے بارہا حصے کرنے کا یہ سبب ہے کہ لا پر صاحب توفیق تھا یا لوگوں کو جمع کرنے کے ریح الاول کے ماہ مبارک میں بارہا دن تلک بڑے اور منادے ۔ اگر بڑھنا نہیں آتا ہے تو بڑھنے والے سے سنتے ۔“

”محبوب القلوب“ میں ، جو ۱۲۰۷ھ (۹۳ - ۱۷۹۲ع) میں لکھی گئی ، باقر آگہ نے شیخ عبد القادر جیلانی کی سیرت ، شائل ، اخلاق و طریقت کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ پشت بہشت کی طرح یہ تصنیف بھی منظوم ہے اور الٹک الٹک ابواب اور ذیلی ابواب میں تقسیم کی گئی ہے ۔ ہر باب بجز وصل اور ہر ذیلی باب کو جلوہ کا نام دیا گیا ہے ۔ اس طرح ہر وصل میں کئی کئی جلوے ہیں ۔ پشت بہشت کے مقابلے میں یہ مختصر ہے اور اس کی وجہ باقر آگہ نے یہ بتائی ہے کہ ”یہ نسخہ مطول ہونے کا اس زمانے میں توفیق و ہمت ایسی کم ہوئے ہیں کہ اس مختصر کو بڑھنے کی اوسید نہیں ہے ۔ اس مطول کس اوسید پر لکھوں ۔“ ۲۸ اس کتاب کے ثری دیباچے میں بھی باقر آگہ نے اپنے ماضی ، توتیب کتاب اور نقطہ نظر کی عام فہم زبان میں وضاحت کی ہے اور اردو میں اسے لکھنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ”اُنا فارسی نہیں جانتے والوں کے کام آوے ۔“ پشت بہشت اور محبوب القلوب مذہبی نظمی ہیں اور ان کے دیباچے میں کسی ادبی نقطہ نظر کا اظہار نہیں ہوا لیکن مثنوی گلزار عشق کا دیباچہ ادبی و تنقیدی لحاظ سے اہم ہے ۔

مثنوی ”گلزار عشق“ جس میں ”قصہ رضوان شاہ و روح افزا“ کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ، ۱۲۱۰ھ/۹۶ - ۱۷۹۵ع میں مکمل ہوئی ۔ ۲۹ لیکن دیباچہ ۱۲۱۱ھ/۹۷ - ۱۷۹۶ع میں لکھا گیا جس کی صراحت خود دیباچے میں ملتی ہے کہ ”الحال کہ تاریخ ہجرت ہا جاہ و جلال کے یک ہزار و دو سو ہر کیا رواں سال ہے ، قصہ رضوان شاہ و روح افزا کا پسند کر کر اوسے نظم کیا ہے ۔“ گلزار عشق کے دیباچے سے ایک بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ ہد باقر آگہ کے زمانے میں دکنی اردو کا رواج ادبی سطح پر گرم و بیش ختم ہو گیا تھا اور اس کی جگہ نئے معیار و رشتہ یعنی اردو نے لے لی تھی اور اس کی وجہ باقر آگہ نے یہ بتائی ہے کہ :

”جب شاہان ہند اس گلشنِ جنت نظیر (دکن) کو تسخیر کئے ، طرزِ روزمرہ دکنی نہجِ محاورہ ہند سے تبدیل ہائے لگی نا آں کہ رفتہ رفتہ اس بات سے لوگوں کو شرم آنے لگی ۔ دکنی اوس سبب سے کہ آگے

مراقوم ہوا اس عصر میں رائج نہیں ہے اور چھوڑ دیا اور محاورہ صاف و شستہ کو کہ قریب و زمزمہ اردو ہے ، اختیار کیا ۔“

بافر آگہ نے اپنے اس دیباچے میں محمد حسین آزاد سے سو سال پہلے برج بھاشا کو اردو کی اصل بتایا ہے اور ریختہ و اردو کی روایت پر ان الفاظ میں روشنی ڈالی ہے :

”ہندوستان میں مدت لگ زبان ہندی کہ اوسے برج بھاشا کہتے ہیں رواج رکھتی تھی ۔ اگرچہ لغت سنسکرت اون کی اصل اصول اور غزن قنون فروع و اصول ہے ، پچھلے محاورہ برج میں الفاظ عربی و فارسی بتدریج داخل ہونے لگے اور اسلوب خاص کو اوس کی کھولنے لگے ۔ سبب سے اس آمیزش کے یہ زبان ریختہ سے سمی ہوئی ۔“

ایک اور دلچسپ بات یہ ہے کہ ولی کو جہاں ”ہانی طرز جدید“ اور ”مبدا“ اور استاد“ لکھا ہے وہاں اے گجراتی بھی لکھا ہے ۔ ولی کے گجراتی یا دکنی ہونے کی بحث ہمارے ہاں برائ ہونے کے باوجود آج بھی زندہ ہے اس لیے دکن میں بیٹھ کر آج سے تقریباً دو سو سال پہلے بافر آگہ کا ولی کو گجراتی کہنا تحقیق کے سامنے اپنے دروازے کھولتا ہے ۔ بافر آگہ نے لکھا ہے کہ ”جیسا ثانی و ظہوری نظم و نثر فارسی میں ہانی طرز جدید کے ہوتے ہیں ، ولی گجراتی غزل و ریختہ کی ایجاد میں میہوں کا مبدا اور استاد ہے ۔“

محمد بافر آگہ قدیم دکنی شعرا کی تصنیفات کو اس لیے بلند رتبہ اور نصرت کو اس لیے سب شاعروں سے بڑا درجہ دیتے ہیں کہ شہال کے شعرا میں سے ”کوئی بھی مثنوی معتد بہ نہیں کہا“ ۔ فقط غزلیات و قصائد و قطعات پر اکتفا کیا ۔ اس عصر میں حسن دہلوی ایک مثنوی مختصر لکھا برخلاف شعرائے دکن کے کہ اکثر مثنویات کہیں ہیں ۔ بالاتفاق غزل بولنا آسان اور مثنوی کا کہنا دشوار و گراں ہے ۔“ صاف و شستہ اردو میں لکھنے کے باوجود اپنے زبان و بیان پر دکنی اثرات کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ”اول یہ کہ ناثر وطن یعنی دکن اوس میں باقی رہے ۔ دوسرے یہ کہ بعضے اوضاع اس محاورہ کے میرے دل نہاد ہیں ۔“ اور یہ لکھ کر تذکیر و ثالث کے مسئلے پر ایک دلچسپ بحث اٹھاتی ہے جس سے دکنی اردو اور دہلوی اردو کے فعل و فاعل کے فرق پر روشنی پڑتی ہے :

”تذکیر و ثالث فعلی نزدیک اہل دکن کے تابع فاعل ہے ۔ اگر یہ مذکر ہے تو وہ بھی مذکر ہے اور اگر مؤنث ہے تو مؤنث ۔ یہ قاعدہ

موافق قاعدہ عربی کے کہ سیدر السنہ ہے اور تھامس صحیح بھی اوس کی تالیف کرتا ہے ، برخلاف معاوۃ اُردو کے کہ اس میں نسبت نعل کی معمول کی طرف گزر گزر مذکور گھو مولث اور مولث گھو مذکور گھرتے ہیں ۔

آگے چل گھر عربی فارسی الفاظ کے صحیح تلفظ کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ :
 ”اے برادر سب دکھنی کتابوں کو ایک طرف دھر ، کلام رشتہ گویوں پر انصاف سے نظر کر کہ اکثر الفاظ عربی و فارسی اوس میں زیر و زبر ہیں ۔ برخلاف اس ”گلزار“ کے کہ پھولیں اوس کی شکست و ریشہ سے سلامت ہیں ۔ اگر کوئی لفظ کے اعراب خلاف مشہور نظر آویں تو خلاف صواب کا گمان مت کر جیسا لفظ امن اور لفظ نیر ۔ اس میں گہری حرکت مہم و حرکت ہا لایا ہوں اگرچہ مشہور دونوں کا ساکن ہے حالانکہ دونوں لفظ زبر سے مہم و ہا کی لغت نصیح ہے ۔“

اس دیباچے میں ہائر آگاہ نے اپنی معاصر شعرا ۔۔۔ مثلاً درد ، مظہر ، نظامی ، دردمند ، یقین ، سوز ، آبرو ، آرزو ، سودا ، تابان ، شاد لایم اللہ ندیم ، شیخ محمود ہیری وغیرہ کا ذکر کیا ہے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ میر کا ذکر نہیں ہے ۔ اس دیباچے سے اس بات کی بھی تصدیق ہوتی ہے کہ سودا کی شہرت سارے برعظیم میں بھول چکی تھی ۔ ہائر آگاہ نے لکھا ہے کہ ”مثنیٰ نہ رہے کہ تمام رشتہ گویوں میں سودا اعتبار نمایاں پایا ہے ۔ درد اوس کے سودا کا اکثر سروں میں بیچ کھایا ہے ۔ جدھر دیکھو اودھر اوس کی ہواداری ۔۔۔ سے لے کر کھڑا لک لک اوس کی خریداری ہے ۔ وجہیں اس شہرت و الفت کی بہت سہی ہیں ۔“ غرض کہ یہ اور اس قسم کی کئی دلچسپ و مفید ذاتی و علمی باتیں اس دیباچے سے سامنے آتی ہیں ۔ ہائر آگاہ کے دوسرے دیباچوں کی طرح اس دیباچے کے زبان و بیان صاف اور عام بول چال کی زبان کے مطابق ہیں ۔ آگاہ کے دیباچوں کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ ان میں زور عبارت آرائی پر نہیں بلکہ اپنی بات کو بیان گھرتے پر ہے ۔ نثر کا بنیادی مقصد بھی یہی ہے ۔ ان دیباچوں کو پڑھنے وقت معلوم ہوتا ہے کہ اُردو نثر کی روایت دکن میں اتنی قدیم اور مستحکم ہو چکی ہے کہ ہائر آگاہ کو اپنے خیالات کے اظہار میں کسی قسم کی دقت محسوس نہیں ہو رہی ہے ۔ ان کی نثر نہ مفترس و مشترب ہے اور نہ جملوں کی ساخت مفلس و بیچارہ ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بات چیت کے انداز میں روائے کے ساتھ اپنی بات بیان کی جا رہی ہے ۔ بات چیت کا انداز شروع ہی سے

دکنی نثر کی بنیادی خصوصیت رہا ہے جب کہ شہال میں نثر کا یہ انداز بہت بعد کی پیداوار ہے۔ یہ نثری دیباچے اس دور میں لکھے گئے ہیں جب اُردو نثر کا رواج بہت کم تھا اور خصوصاً سادہ و سلیقہ نثر تو بہت کم تھی۔ یہی صورت یہی ہاتھ آگاہ کی مثنوی 'ریاض الجنان' کے دیباچے میں نظر آتی ہے۔

"ریاض الجنان" ۴۰ ہاتھ آگاہ کے آخری دور کی تصنیف ہے جس کا ہنا دیباچے کے اس جملے سے چلتا ہے کہ "اے بھائی اس کتاب کو دو سبب سے مختصر کیا ہوں۔ اول ضعیف طبیعت و نا درست مزاج کہ تین برس سے مسلسل ہے۔ دوسرے یہ کہ اس زمانے میں اس مختصر کو بھی مقبول جانتے ہیں۔" ریاض الجنان میں اہل بیت اور ائمہ اطہار کو موضوع سخن بنایا ہے۔ سبب تالیف اس کا یہ بتایا ہے کہ :

"بعضے علما ان مناقب اشراف کو فارسی کتابوں میں سیر کی درج کئے ہیں لیکن کوئی کتاب مستقل اس بیان میں اب تک دکھائی میں دیکھنے میں نہیں آئی۔ اس تصنیف ہونا اس کا ہندی زبان میں معلوم نہیں مگر یہ کہ ولی ایلوری و شہدائی حیدرآبادی دکھائی زبان میں دو نسخہ منظوم لکھے ہیں۔ نام ان کا روضہ الشہداء اور روضہ الاطہار۔ مناقب عترت انبیاء کے ان دونوں میں بہت کم ہیں۔ واقعات شہادت کے کچھ تفصیل کئے اور اکثر بیان ان دواؤں کا غلو و بے اصل ہے۔"

اس دیباچے میں بھی ہاتھ آگاہ نے اپنے ماتخذ دیے ہیں اور ریاض الجنان کو بارہ روضوں اور کئی روضوں کو خیابانوں میں تقسیم کر کے نظم کا ڈھانچا تعمیر کیا ہے۔ اے اودو میں لکھنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ "تا تو لوگ جو عربی و فارسی پڑھ نہیں سکتے ہیں اس نسخے سے بہرہ پاویں اور فائدہ اٹھالیں۔" اس دیباچے میں ہاتھ آگاہ نے "تاریخ" کے بارے میں بھی اپنا نقطہ نظر بیان کیا ہے :

"اے بھائی! بات مشہور ہے کہ تواریخ کو اعتبار نہیں ہے۔ بعضے اس امر میں انراٹ اور بعضے تقریب کرتے ہیں۔ یہ دو اسر سچا ہے۔ تطبیق یہ ہے کہ تاریخ یک قلم غیر معتبر و نامعقول نہیں ہے۔ کیا واسطے کہ حکم نامہ و منسوخ کا اور دوسرے احکام عبادات و معاملات دینی کے تاریخ پر مبنی ہیں گے اور مید المرسلین کے اور مناقب خلفائے راشدین و ائمہ ماجدین کے صلی اللہ علیہ وسلم بھی فن تاریخ سے ہیں۔ اگر تاریخ بالکل منظور نہ ہو تو ثبوت ان چیزوں کا کہاں سے ہوگا۔ اکثر اہل اس فن کے متاہل و سہل انکار کے اتنی شیوہ اپنا کر کر

تواریخ کے لکھنے میں ضبط و تدلیق نہیں کیے۔ ربط یا چوکی سے لکھ گئے۔ اس جہت سے ان کی کتابوں میں غلط باتیں اور بے اصل روایتیں بہت پائی جاتی ہیں جیسا حبیب السیر و روضة الصفا و روضة الشہداء۔ اسلوب بیان اس دیباچے کا بھی حال و سلس ہے۔ باقر آگہ کے سامنے مقصد یہ ہے کہ وہ اپنی بات دوسروں تک پہنچادیں اسی لیے ان کے ہاں نثر میں گہری عبارت آرائی نہیں ملتی۔ ایک خاص بات یہ ہے کہ وہ نثر کو چونکہ بات چیت کے عام انداز میں لکھتے ہیں، اس لیے ان کے ہاں اخافتوں اور تراکیب کی بھرمار نہیں ہے بلکہ ان کے ہاں اخافتوں سے بچ کر چلنے کا رجحان ملتا ہے۔ مثلاً یہ جملے دیکھیے:

— ”بعضے علما ان مناقب اشرف گو فارسی کتابوں میں سیر کی درج کیے ہیں۔“

— ”رائعات شہادت کے کچھ تفصیل کیے۔“

— ”اکثر اہل اس فن کے۔“

شمال کے نثر نگار ان جملوں کو استعاروں اور فارسی طرز اخافت سے لاد کر پیچیدہ بنا دیتے مگر باقر آگہ نے عام بات چیت کے لہجے سے سلاست کو قائم رکھا ہے۔ یہی صورت اس مقدمے میں نظر آتی ہے جو انھوں نے اپنے ”اردو دیوان“^{۳۱} پر لکھا ہے۔ اس دیباچے سے معلوم ہوتا ہے کہ فن شاعری پر باقر آگہ کی گہری نظر تھی۔ وہ عربی و فارسی کے فن شعری کے علاوہ فن رشتہ سے بھی پوری طرح واقف تھے۔ رشتہ کے بارے میں لکھا ہے کہ ”رشتہ ہمز محاورہ ہندی کے سب امور میں فارسی کا تابع ہے سائد قوانین عروض و قافیہ و صنائع بدیعہ پر حال میں قدم پر اس کے قدم دھرے اور برگزیدہ روی سے اس کی غلغل نہ کرے۔“ یہ لکھ کر انھوں نے فارسی اصناف سخن کی وضاحت کی ہے اور اس کی نو قسمیں بتائی ہیں — (۱) قصیدہ - (۲) تشبیب یا نسب - (۳) مسط جو تین مصرعوں سے دس مصرعوں تک ہوتا ہے۔ اول کو مثلث، دوسرے گو مربع، تیسرے کو خمسی، چوتھے گو سمدس، پانچویں کو مسج، چھٹے کو مثنی، ساتویں کو مسج اور آٹھویں کو مشتر کہتے ہیں۔ (۴) ترجیع، جس کی دو صورتیں ترجیع بند و ترکیب بند ہیں۔ (۵) مثنوی - (۶) غزل، اگر ہارا بیت سے تجاوز کرے تو قصیدہ بن جاتی ہے۔ چہر بہ ہے کہ ۷ بیت سے زیادہ اور ۵ سے کم نہ ہو۔ ۹ اور ۱۱ میں بھی مضائقہ نہیں۔ (۸) رباعی۔ (۹) قطعہ۔ یہ بھی بتایا ہے کہ بعض اہل فن مستزاد، معہ و لغز گو بھی

اصنافِ سخن میں شمار کرتے ہیں لیکن یہ تینوں شعر کی اقسام میں شامل نہیں ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ”اگر اقسام مستقل ہوتے تو اقسام دیگر میں داخل نہ ہوتے۔ یہ تینوں قصیدہ و غزل و رباعی میں منظوم ہوتے ہیں۔“ یہ بھی لکھا ہے کہ اشعار ہندی میں اشلوک ، کبت دوبرہ بہت دیکھنے میں آتے ہیں۔ اقسامِ سخن پر بحث کرنے کے بعد ہاتر آگے نے لکھا ہے کہ ریختہ گوہوں پر واجب ہے کہ :

(۱) قصیدہ ، غزل و مثنوی میں الفاظ عرب و لغات غیر مشہور عربی و

فارسی کہ ہندیاں اس سے چنداں مالوس نہیں ہیں ، نہ لاوے اور ترکیب میں وضع ہندی گویا ترکیبِ نوح فارسی پر غالب کر دیوے۔

(۲) نامقدور ترکیبِ شوخ و چست بالنداز درست اختیار کرے۔ اہل صنایع ہندیہ اسے السجام کہتے ہیں۔ السجام کے معنی مینہ برسنے کے ہیں اس طور سے کہ ہر قطرہ کلاں اس کا علیحدہ بڑے اور قطرہ دیگر سے اختلاط نہ کرے اور اصطلاح میں اس کے معنی یہ ہیں کہ کلام اس ہندوستان سے ہو کہ ہر کلمہ باوجود فصاحت کے بر محل واقع ہو اور اس میں تکلف نہ پایا جائے۔

(۳) قاعلم ریختہ پر لازم ہے کہ واو عطف کو دو حرف صحیح کے درمیان اس نوح سے لائے کہ حرکت گویا اس کی ظاہر کرنا نہ بڑے اور دوسرے حرف صحیح میں ہونے اس طرح نہ دیوے کہ اظہار حرکت سے ان کا وزن التوداع گئے۔ ہاں اگر دو حرف علت ہوں تو مضائقہ نہیں۔

(۴) لفظ فارسی یا ہندی گویا دوسرے کلمہ ہندی کے مانند مضاف نہ گھرے کہ چتر ہے ، مگر در صورت شدت ضرورت ، لیکن وہ بھی بطریق لدوت۔ یہ بات شاید اسلاف میں کہیں ملے لیکن حال کی شاعری میں نہیں ہے۔

(۵) لفظ کو اس طور پر استعمال نہ کرے کہ حرف یا تقطیع میں ماقط ہو جائے ، البتہ دو ماکن کا اجتناب روا ہے۔ الف وصل کا ساتھ ہوتا ہے۔

(۶) نامقدور تلاش مضامین تازہ و نکیت بلند آوازہ گھرے کہ مضمون تازہ دل کشا جان غالب سخن روا ہے۔

(۷) چونکہ ریختہ فارسی کا تاج ہے اس لیے واجب ہے کہ انواعِ سخن میں نوابین قوائی فارسی سے عدول نہ گھرے بلکہ تتبع پر اس کے من دھرے۔

(۸) کاف فارسی (گ) کو کاف عربی (گ) سے اور رائے ہندی (ج) کو ساتھ رائے عربی (ز) کے اور اسی قبیل کے اور حرفوں کو قافیہ نہ بنائے۔

اُردو کے کسی شاعر نے اپنے اُردو دیوان پر اب تک اس قسم کا مقدمہ اُردو زبان میں نہیں لکھا تھا جس سے اس کے تنقیدی شعور، اصولِ فن اور نقطہ نظر کی وضاحت ہوتی ہو۔ باقر آگہ کے سارے دیباچے جدید اُردو تنقید کی روایت کے اولین نقوش ہیں جن میں تحقیق اور تنقید کے ساتھ نثر کا تنقیدی اسلوب بھی موجود ہے۔ کزار عشق، ریاض الجنان وغیرہ کے دیباچوں کے مقابلے میں دیوانِ اُردو کے دیباچے میں غرضیت زیادہ ہے لیکن نثر کا اُردو بن اس میں بھی اسی طرح موجود ہے، صرف فنی مباحث اور موضوع کی مناسبت سے طرزِ ادا میں تبدیلی آئی ہے۔ باقر آگہ نثر اس طرح لکھتے ہیں جیسے ایک اچھا استاد اپنے طالب علموں کو سمجھانے کے لیے طرح طرح کے جنن کرتا ہے۔ باقر آگہ کی نثر گو اس دور کی نثر میں رکھ کر دیکھیں تو اس کی سادگی و سلاست اور قوتِ اظہار اسے اس دور میں منفرد بنا دیتی ہے۔

باقر آگہ کے ان نثری دیباچوں کو پڑھ کر جب ہم میر غلام علی عشرت بریلوی (م ۱۲۳۶ھ/۳۲/۱۸۲۰ع) کا وہ دیباچہ پڑھتے ہیں جو انھوں نے ہدایات (اُردو منظوم) پر لکھا ہے تو شمال و جنوب کی نثر لومسی کے متضاد رجحانات کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ عشرت نے ہدایات ۱۲۱۱ھ/۹۷-۱۷۹۶ع میں مکمل کی اور ”تصنیف دو شاعر“ سے اس کی تاریخ نکالی۔ ہدایات، ملک محمد جالسی نے اودھی زبان میں شہرِ شاہ سوری کے عہد میں تصنیف کی تھی۔ اس قصے کو بارہویں صدی ہجری تک کئی شاعر اُردو میں بھی لکھ چکے تھے جن میں غلام علی دکنی کی ہدایات (۱۱۹۰ھ/۸۰-۱۶۷۹ع) سید محمد عشرت کی دیبک ہتک (۱۱۰۷ھ/۹۶-۱۶۹۵ع) اور ولی امیلوری کی رتن ہدم (۱۱۳۷ھ/۱۷۲۴ع) قابلِ ذکر ہیں۔ حکیم میر خیاب الدین عبرت نے بھی اسے اُردو میں نظم کرنا شروع کیا لیکن ابھی یہ کام ادھورا تھا کہ عبرت کا انتقال (۱۲۰۲ھ/۱۷۸۸ع) میں ہو گیا اور میر غلام علی عشرت نے قدرت اللہ شوق، صاحبِ تذکرۃ طبقات الشعرا کی ترغیب پر، ڈیڑھ ماہ کے عرصے میں، جیسا کہ دیباچے میں صراحت ہے، ۱۲۱۱ھ/۹۷-۱۷۹۶ع میں مکمل کیا۔ غلام علی عشرت، مرزا علی لطف (صاحبِ گلشنِ ہند) کے شاگرد تھے۔ اس کی تفصیل عشرت نے دیباچے

میں یوں دی ہے :

”القصہ اوس روز بعد غزل خوانی کے مولوی صاحب (قدرت اللہ شوق) ایضاً رسالہ سلمہ الرحمن بکمال اشتاق مشفقانہ و ہمدردانہ اس طرف اس غریب کے گھر شام گری اوں کے تلبیذان کراست بیان کی فخر اپنا جانتا ہے متوجہ ہو کر فرماتے لکھے کہ ایک فرمائش پہاڑی ہے ، اگر تم خوشی خاطر پہاڑی کو تکلیف اپنی پر مقدم رکھ کر اقبال اوس کا کرو تو عین سلوک و احسان ہے ۔ میں نے عرض کیا کہ برچند یہ بیچ میدان اس لائق تو نہیں کہ کچھ کام آپ کا اوس پر موقوف ہو لیکن . . . کہ فدوی فرمائش عالی موجب سعادت دارین کا جان کر بیان و دل مصروف ہو ۔ ہاؤس مولوی صاحب موصوف نے طوطی زبان شکر نشان کے بیچ گلستان بیان کے یوں مترجم کیا اور شاہد ساقی الضمیر محبت پذیر اپنے کو حجلہ ”سینہ“ سہر گنجینہ سے نکال کر ہامید زبور تقریر . . . آمیز و ہایزاران لباس تحریر بلاغت انگیز اور تحت مرصع کلام عشق التیام کے اس طور پر جلوہ نمائش کا دیا ۔ ایک عزیز پر محبت جوان رمانا یوسف مصر فصاحت و بلاغت کا ماہ گنمان . . . و منالٹ بازبور علوم دینی آراستہ و بالباس قابلیت و فنون دیوبی پیراستہ نخل ہند گلستان رنگین چاشنی الزائے شکرستان لفظ و معنی شیریں اشعر برج سیادت گوہر درج سعادت میر ضیاء الدین نام متخلص بعبرت متوطن شاہجہان آباد خوش باش قصبہ رامپور ہمارے آشنا تھے ۔ از بسکہ علم تازہ اور طبع بلند آوازہ زود رس معانی فہم رکھتے تھے ۔ کہ گاہ مشق شعر کی بھی فرماتے تھے . . . فرمائش اوس خلاصہ دودمان حشمت و اجلال و مسند نشین چار بالاس فضل و کمال کے (نجو خان مرحوم) اولادوں نے قصہ راجہ رتن سین اور ہماوت کا کہ ہروی میں تصنیف مولانا ملک محمد جالسی علیہ الرحمہ کا ہے ، زبان ریختہ میں تصنیف کرنا شروع کیا . . . کہ میر ضیاء الدین عبرت کو مرض الموت ہوا اور ساتھ حسرت و غم لاکھائی اس دامتان قدرت بیان کے دارالقلم سے دارالبقا کے قدم رنجہ فرمایا ۔ اب عرصہ سات آٹھ سال کا گزرا کہ کوئی سوزوں طبع کچھ کچھ اپنے جی میں سجدہ کر واسطے تمام گزرنے اس کلام درد التیام کے دست انداز نہ ہوا . . . سہراٹن من اب استدعا اور آرزو ہم مشتاقوں کی یہ ہے کہ بسبب فکر بھاری کے یہ قصہ عجیب و غریب باقی ماندہ

سلک نظم آہدار کے آب و تاب انتظام کی باتوں۔ ۳۳۱

عشرت کی اس نثر کا باقر آگاہ کی نثر سے مقابلہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ باقر آگاہ اس طرح لکھ رہے ہیں جس طرح وہ بولتے ہیں۔ عشرت کے اسلوب میں بات چیت کا انداز فارسی تراکیب و صفات میں چھپ گیا ہے۔ عشرت کی عبارت فارسی نثر کا لفظی اُردو ترجمہ معلوم ہوتی ہے۔ وہ بات جو چار باغ جنلوں میں ادا ہو سکتی تھی پھیل کر عبارت آرائی اور رنگین یابی میں چھپ گئی ہے۔ اس دور میں عبارت کی یہ رنگینی اُردو نثر کا معیار تھی۔ اس پر فارسی کے مسجع و مرصع اسلوب کی گہری چھان ہے جس میں اشعار بھی کثرت سے استعمال کئے جاتے ہیں۔ قافیے کا التزام اور وزن کا احساس بھی مزاج نثر پر حاوی ہے۔ یہ ایک ایسا سانپ تھا جس میں ہر قسم کا اظہار ڈھالا جاتا تھا۔ جملے طویل ہیں لیکن یہ اس لیے طویل نہیں ہیں کہ بات یا خیال نہ دار ہے بلکہ معمولی سی بات کو پیچیدہ و پر استعارہ اسلوب میں کہنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ یہاں زور بات پر نہیں بلکہ اسلوب کے اچھے دار بنانے پر ہے تاکہ رنگینی عبارت اور شاعرانہ انداز بیان سے دلچسپی پیدا کی جا سکے۔ مثال میں ادبی و علمی نثر کا یہ مقبول اسلوب تھا جس پر لکھنے والے کو محنتِ شائد کرنی پڑتی تھی۔ اس نثر کو پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ خواص کی اس تہذیب کے پاس اب کہنے کے لیے کچھ نہیں رہا۔ خیال کا ارتقا رک گیا ہے اور یہ تہذیب مرصع سازی کی تہذیب بن کر رہ گئی ہے۔ لیکن وہ تصانیف، جن کے مخاطب عوام تھے، رنگین اسلوب کے بجائے سادہ اور براہِ راست اسلوب میں لکھی گئی ہیں۔ مذہبی تصانیف عام طور پر اس اسلوب میں ملتی ہیں جن کا مطالعہ ہم آگے باب میں کریں گے۔

حواشی

- ۱۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد بلکراسی، مرتبہ عبداللہ خاں، ص ۲۴۹، رفاہ عام پریس، لاہور ۱۹۱۴ء۔
- ۲۔ کلیاتِ عشق : مرتبہ عبد علی احسن مارپروی، مطبوعہ مرقع عالم پریس، برہنوں۔
- ۳۔ سرو آزاد : ص ۲۹۶ - ۲۹۷۔
- ۴۔ عوارفِ ہندی : کلیاتِ عشق، ص ۱۲۳۔

- ۵۔ عوارفِ ہندی : ص ۱۲۳ - ۱۸۰ -
- ۶۔ جرنل خدا بخش لائبریری : شمارہ ۱ پیش گنتار دیباچہ " کلیات طیش : مرتبہ عابد رضا یدار ، ص ۱۲۸ ، پشتہ ۱۹۷۷ ع -
- ۷۔ شمس الیان فی مصطلحات الہندوستان : مرزا جانت طیش دہلوی ، مرتبہ عابد رضا یدار ، ص ۱۳۱ ، مطبوعہ جرنل خدا بخش لائبریری ، شمارہ ۲ ، پشتہ ۱۹۷۷ ع -
- ۸۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصنفی ، ص ۱۳۵ ، النہج ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع - " مصطلحات الہندوستان " میں خود طیش نے " اودھیڑنا بتنا " کے ذیل میں درد کی رباعی دی ہے اور لکھا ہے کہ " استاد ی و مولای حضرت درد فرماید " (ص ۱۳۳) جس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ طیش درد کے شاعر تھے -
- ۹۔ مجموعہ " لغز : قدرت اللہ قاسم (جلد اول) ، ص ۳۶۷ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ ع -
- ۱۰۔ دو تذکرے (تذکرۂ عشق) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، (جلد دوم) ص ۵۵ ، پشتہ ۱۹۶۳ ع -
- ۱۱۔ ایضاً : ص ۵۵ -
- ۱۲۔ ریاض مرزا جان طیش : مضمون ڈاکٹر نجم الاسلام ، ص ۹۶ ، نقوش شمارہ ۱۰۸ ، لاہور ستمبر ۱۹۶۷ ع - " طیش از قید الم یافت رہائی بنوشت " کے ابتدائی چھ لفظوں سے ۱۲۲۱ برآمد ہوئے ہیں - ریاض طیش میں مفتی صبیح العالم کا قطعہ تاریخ رہائی موجود ہے جس کا یہ آخری مصرع ہے -
- ۱۳۔ جرنل خدا بخش لائبریری : نمبر ۲ ، ص ۱۳۲ ، پشتہ ۱۹۷۷ ع -
- ۱۴۔ دیوانِ عزت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، بمبئی ۱۹۶۲ ع -
- ۱۵۔ دیوانِ عزت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ص ۱ ، ادبی پبلشرز بمبئی ۱۹۶۲ ع -
- ۱۶۔ ایضاً : ص ۲ -
- ۱۷۔ صبح گلشن : نواب علی حسن خان ، ص ۴۵ ، مطبع شاہجہانی بھوپال - ۱۲۹۵ -
- ۱۸۔ مجموعہ " انصاف (قلمی) : غزولہ النہج ترقی اُردو پاکستان ، کراچی -
- ۱۹۔ کلیاتِ سودا : (جلد دوم) ، ص ۴۴ ، لولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ ع -
- ۲۰۔ تذکرہ نتائج الافکار : محمد قدرت اللہ خان گویا سوی ، ص ۶۲ - ۶۳ ، مطبع گلشن راج ، مدراس ۱۲۵۹ -

۲۱۔ ایضاً : ص ۹۳ -

۲۲۔ تذکرۃ صبحِ وطن : جد غوث خان اعظم ، ص ۹ ، مطبع کش راج مدراس ۱۸۳۲ع -

۲۳۔ یہ سب تصانیف مخطوطات کی شکل میں الجین ترقی اردو کراچی پاکستان کے کتب خانے میں موجود ہیں اور باقی کا ذکر جد عبدالقادر سروری نے اپنے مضمون ”جد باقر آگاہ“ — ان کی حیات ، تصنیفات اور دیوان“ مطبوعہ سدماہی اردو اورنگ آباد دکن ، اپریل ۱۹۲۹ع میں کیا ہے ۔ دیوان ہندی کا اردو دیباچہ بھی اسی مضمون میں شامل ہے ۔

۲۴۔ دیباچہ ہشت بہشت : جد باقر آگاہ ، مخطوطہ الجین ترقی اردو پاکستان کراچی ۔
۲۵ و ۲۶۔ ایضاً ۔

۲۷۔ دیباچہ ریاض الجنان (قلی) : الجین ترقی اردو پاکستان کراچی ۔

۲۸۔ دیباچہ محبوب القلوب (قلی) : الجین ترقی اردو پاکستان کراچی ۔

۲۹۔ اس کی تاریخ تصنیف باقر آگاہ نے اس شعر کے دوسرے مصرع سے ظاہر کی ہے :

ہوا بائف دعا سے زمزمہ سنج گلشن راز حسن و عشق آباد

۱۲۱۰ھ

مخطوطہ الجین ترقی اردو پاکستان کراچی ۔

۳۰۔ ریاض الجنان : (قلی) ، الجین ترقی اردو پاکستان کراچی ۔

۳۱۔ مطبوعہ رسالہ سدماہی ”اردو“ ، ص ۲۹۸ — ۳۰۹ ، اورنگ آباد ، اپریل ۱۹۲۹ع -

۳۲۔ ”ہائے میر عشرت“ مادۃ تاریخ ہے جو عبدالملک ممتاز بریلوی نے لکلا تھا ۔
... تذکرۃ کامران رامپور : مرتبہ احمد علی خان شوق ، ص ۳۰۲ ، مطبوعہ مسعود بریس ڈہلی ۱۹۲۹ع -

۳۳۔ ہدایت : مؤلفہ دو شاعر عشرت و عبرت ، ص ۳ ، مطبع منشی لونگشور کالجور ۱۸۸۵ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۱۰۰۰ "اسی گوید فقیر حقیق برکت اللہ اویسی حسین الواسطی الہنگراسی کہ از مدنی در سادہ استقامت دارد۔ اکثر امثال ہندی از زبان عوام می شنید و در علم معانی آن می دوید۔ چون دید کہ رسوبات معارف و اشارات حقایق از آنجا می شوند بدهد پس شرح آن امثال موافق وجدان و حال نموده درین مختصر گنجانید و این چند سطر از آن گوشید کہ مستمعان بر غلط نروند بلکه ازین راہ رہ بنیت برند۔"

ص ۱۰۰۵-۱۰۰۶ "پوشیدہ نمائد کہ اصطلاحات مرقومہ این نسخہ متنوع است بر دو نوع ، نوعی را بمجاورۃ عوام اختصاص و نوعی از روزمرۃ خواص علی ای حال ہر چہ در مجاورۃ آن دیار مستعمل است برائے دور دستان مستند و آئمہ در روزمرۃ آن بلاد مروج است عزیزان بعدہ را سند۔ چہ شعر ہندی عبارت از زبان موضوع دیل است ، ہر چہ مطابق آن باشد صحیح و آئمہ و رائے آگست غلط و قبیح۔ بالجملہ حوالے چند مرقوم نمود۔"

ص ۱۰۱۱ "در خیابان کرائلک ہنچو وے سروے سر لہ برگشیدہ و از گل زمیجر مدراس مثل او کلمے رنگ الفروز لہ گردیدہ۔"

ص ۱۰۱۱ "کثرت تصانیف عربی و فارسی و ہندی قریب ہنجاہ ہزار و شش صد بیت در لئون شتی موایبر شہادت است۔۔۔ از فیض بساویہ سردم این دیار بکمال رسیدند۔"

مذہبی تصانیف اور اسالیب

اٹھارویں صدی کے حوصلہ شکن حالات نے مذہب کے احیاء کے لیے راستہ ہموار کیا اور اردو نثر میں ایسی تصانیف سامنے آئیں جن میں علم دین کو عوام تک پہنچا کر ان میں اصلاح اور زندگی کا لیا حوصلہ پیدا کرنے کی کوششوں کا شعور ملتا ہے۔ یہ کام اس دور میں مسلمان علماء نے بھی کیا اور یورپ کے ان عیسائی مبلغوں نے بھی جو برعظیم کے انتشار سے فائدہ اٹھا کر عیسائی مذہب کی تبلیغ میں مصروف تھے اور اردو زبان کو اپنے اس مقصد کے لیے استعمال کر رہے تھے۔ مسلمان علماء کی زیادہ تر کتابیں ترجمہ و تفسیر قرآن، تصوف اور محرم کی مجالس کی ضرورت کے موضوعات کا احاطہ کرتی ہیں جب کہ عیسائی مبلغوں کی تالیفات اردو زبان کی قواعد و لغت اور بائبل سے متعلق ہیں۔ جیسے قرآن مجید کا پہلا ترجمہ اس صدی میں ہوا اسی طرح بائبل اور بھگوت گیتا کے تراجم کی پہلی کوششیں بھی اسی صدی میں ہوئیں۔

عبد فرخ میر میں بھوپال کے قاضی محمد معظم سنہیل کی "تفسیر ہندی" کا ذکر آتا ہے جس کا قلمی نسخہ مکتوبہ ۱۱۳۲ھ نورالحسن مرحوم کے کتب خانے میں تھا^۱ لیکن یہ اب نایاب ہے۔ مولوی عبدالحق نے دکن کے سید بابا قادری کی تفسیر قرآن کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ یہ ۲۵/۱۱۳۷ھ - ۱۷۴۳ء میں مکمل ہوئی۔^۲ لیکن یہ تفسیر ۱۱۳۷ھ میں نہیں بلکہ ۱۲۴۷ھ/۳۲ - ۱۸۴۱ء میں مکمل ہوئی اور انیسویں صدی سے تعلق رکھتی ہے۔ اس تفسیر کی جلد اول ادارہ ادبیاتِ اردو حیدرآباد دکن میں ہے جو پہلے ہندو ہارون پر مشتمل ہے۔ اس کا مادہ تاریخ "تفسیر تنزیل" ہے جس سے ۱۲۴۷ء برآمد ہوتے ہیں۔^۳ بعد کے ہندو ہارون کی تفسیر انجمن ترقی اردو پاکستان گواچی کے ذخیرے میں موجود ہے^۴ اور اس کے ترقیے میں کاتب کی غلطی سے ۱۲۴۷ء کے بجائے ۱۱۳۷ھ لکھا گیا ہے۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم تفاسیر و تراجم کا ذکر کریں، فضل علی فضل

کی ”کربل کتھا“ کا مطالعہ کر لیا جائے جو ۱۱۳۵ھ/۲۲ - ۱۲۲۱ھ میں لکھی گئی اور جس پر ۱۱۶۱ھ/۳۸ - ۱۲۴۷ھ میں فضل نے نظر ثانی کی۔

اس دور میں فارس کا رواج تیزی سے کم ہو رہا تھا اور مذہبی مجلسوں میں بھی اُردو کا استعمال بڑھ رہا تھا تاہم سنی والوں سے براہ راست خطاب کر کے مذہبی جذبات کو بیدار کیا جاسکے۔ اسی ضرورت نے فضل علی فضل کو ”ملا“ حسین واعظ کاشفی (م۔ ۱۱۹۱ھ/۵ - ۱۲۰۳ھ) کی تصنیف ”روضۃ الشہدا“ کے کسی غلام سے کو اُردو میں ترجمہ کرنے کی طرف راغب کیا۔ واعظ کاشفی اپنے دور کے ایک عظیم مصنف تھے جن کی تصانیف ”جواہر التفسیر“ اور ”تفسیر حسینی“ بڑی قدر و منزلت کی نظر سے دیکھی جاتی تھیں۔ ”اعلاق حسنی“ اور ”الوار سہیل“ تو صدیاں گزر جانے کے باوجود آج بھی فارس ادب میں کلاسیک کا درجہ رکھتی ہیں۔ ”روضۃ الشہدا“ صدیوں تک ایران، ترکی اور ہندوستان میں مجلسوں میں پڑھ کر سنائی جاتی رہی ہے۔ یہ کتاب اپنے انداز بیان، داستان طرز اور خطیبانہ اسلوب کی وجہ سے اتنی مشہور تھی کہ اسی مجلسوں کا نام، جہاں یہ پڑھ کر سنائی جاتی تھی، ”روضۃ خوانی“ پڑ گیا تھا۔ فضل کی ”کربل کتھا“ کی بنیاد چونکہ اس کتاب پر قائم ہے اس لیے اس کے ترجمے اور تلخیص میں بھی وہ خوبیاں پیدا ہو گئی ہیں کہ ”کربل کتھا“ اس دور کی اُردو نثر کی ایک قابل ذکر کتاب بن گئی ہے۔

فضل علی فضل کے حالاتِ زندگی نامعلوم ہیں۔ ”کربل کتھا“ کے اس جیلے سے کہ ”اندائے سن رشد و کمز سے تا اب لکھ کہ سن عزیز اوس کے نے حدودِ عشرین سے دو تین منزل تجاوز کیا ہے“ یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ۱۱۳۵ھ/۲۲ - ۱۲۲۱ھ میں جب فضل نے ”کربل کتھا“ کا پہلا نقش تیار کیا ان کی عمر ۱۲، ۱۳ سال تھی۔ ”کربل کتھا“ کے پہلے نقش کا سال تصنیف فضل نے اس طے کے لفظ ”مظہر“ سے نکالا ہے :

یہ جو نسخہ ہوا ہے اب تصنیف
پس گیسر ثواب و فیض بشر
چاہا تاریخ اوس کی بولا سروش
شعبوں کی بھسات کا ”مظہر“

(۱۱۳۵ھ)

اور نظر ثانی کی یہ تاریخ تھی :

برگسی از من گنبد : نیکی یاد
 یحیاء نامش ہم : نیکی یاد
 ۱۱۶۱ھ

مطبوعہ نسخے میں غلطی کے مطابق ۱۱۶۱ھ/۳۸ - ۱۷۳۷ء لکھا ہوا ہے لیکن اس شعر کے دونوں مصرعوں سے ۱۱۷۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اگر دونوں مصرعوں میں ”ہم“ کو ”لیک“ سے ملا کر ”لیکی“ پڑھا جائے تو پھر اس سے ۱۱۶۰ھ نکلتے ہیں؟ جب کہ فضل نے ۱۱۶۱ھ لکھا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ ایک کا فرق تاریخ گوئی میں جائز سمجھا جاتا ہے۔ یہ سنہ اس لیے بھی فرید قیاس ہے کہ ”نظرائنی کے وقت فضل نے فاطمات میں احمد شاہ بادشاہ کی مدح میں اشعار کا اضافہ کیا ہے اور احمد شاہ ۱۱۶۷ھ/۳۸ - ۱۷۳۷ء میں معزول ہو چکا تھا۔“ ۱۱۶۱ھ میں احمد شاہ ابدالی کو مغل فوجوں نے شکست دی۔ بعد شاہ کی وفات بھی اس جنگ کے فوراً بعد ہوئی اور احمد شاہ بھی اسی سال تخت نشین ہوا۔ اس لحاظ سے بھی اور احمد شاہ بادشاہ کی مدح میں اشعار کے دیگر نظر ”گربل کتھا“ کی نظرائنی کا سنہ ۱۱۶۱ھ/۳۸ - ۱۷۳۷ء ہی صحیح معلوم ہوتا ہے۔ ”گربل کتھا“ کے ذیلیجے میں فضل نے لکھا ہے کہ :

”سبب تالیف اس مجموعہ محمود کا اور باعث تصنیف اس نسخہ محمود کا۔۔۔ موسوم بہ گربل کتھا اس سبب ہوا کہ قبلہ حقیقی اور گمبہ حقیقی میرا نواب مستطاب ، معلی القاب ، شرافت مآب۔۔۔ اعنی نواب بابا ام نواب شرف علی خان سلمہ الملک المثنیٰ شرف قدسہ و شرح صدرہ۔۔۔ سایہ بلند بابہ اوس غلام دوازده امام کا بچہ عاصی رہی کے سر پر سلاست رکھے ہر سال تعزہ حضرت ابا عبد اللہ الحسین علیہ الصلوٰۃ والسلام کا بہ خلوص نیت انفروں محل غنی بہ موجب حدیث شریف کہ التیۃ دینی و دین آبائی و التیۃ جنة بوجه احسن بجا لانا تھا۔“
 (ص ۳۶ و ۳۷)

اس عبارت سے جس میں نواب شرف علی خان کو ”قبلہ حقیقی ، گمبہ حقیقی بابا ام“ اور ”سر پر سلاست رکھے“ کے الفاظ سے یاد کیا ہے ، معلوم ہوتا ہے کہ نواب شرف علی خان فضل علی فضل کے والد محترم تھے۔ اس عبارت سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ تعزہ داری چھپ کر گرتے تھے۔ چھپ کر تعزہ داری کرنے کا سبب یہ ہو سکتا ہے کہ بعد شاہ بادشاہ نے عبداللہ خان

(م ۱۱۳۵/۱۷۲۳ع) اور مید حسین علی خان (۱۱۳۲/۱۷۲۰ع) سے نجات حاصل کر کے ان کے اراک خاندان پر جلسہ چلوس اور ایک جگہ جمع ہونے پر ہاتھ دیاں لگا دی ہوں تاکہ ساداتِ بارہہ دیوارہ سر نہ اٹھا سکیں۔ اسی لیے اس خاندان کے افراد تعزیر داری بھی چھپ کر گزرتے تھے۔ غالب گمان یہ ہے کہ لواب شرف علی خاں کا تعلق بھی ساداتِ بارہہ سے تھا۔ ڈاکٹر نجم الاسلام نے لکھا ہے کہ ”فضل نے ”کربل کتھا“ میں حرف ”گو“ کے ساتھ نوں غنہ کا دم چھلا بہت ہی کثرت سے لکھا ہے۔ یہ خصوصیت بقول الشا اس زمانے کے ساداتِ بارہہ کی تھی جیسا کہ درجائے لطافت میں مذکور ہے۔“^۱ شاید اسی وجہ سے ۱۱۳۵ء سے ۱۱۶۱ء (۱۷۳۲ع - ۱۷۵۸ع) تک فضل نے ”کربل کتھا“ کو عام نہیں کیا اور ۱۱۶۱ء/۱۷۵۸ع میں جب بد شاہ کی ولایت ہوئی تو نظر ثانی اور احمد شاہ کی مدح میں اشعار کا اضافہ کر کے اسے شائع کیا۔ اس بحث سے یہ معلوم ہوا کہ فضل علی فضل ۱۱۲۲ - ۱۱۲۳/۱۷۱۰ - ۱۷۱۱ع میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام لواب شرف علی خاں تھا جو ساداتِ بارہہ سے تعلق رکھتے تھے۔ ۱۱۳۵ء میں فضل نے ”کربل کتھا“ کا پہلا نقش تیار کیا اور ۱۱۶۱ء میں نظر ثانی کے بعد اسے شائع کیا۔ ف فضل، بد شاہ اور احمد شاہ کے دور میں موجود تھے۔ ”کربل کتھا“ کی وجہ تالیف میں فضل نے لکھا ہے کہ :

”ہندہ حثیر پر تعمیر حسب الارشاد اوس قبلہ گاہ کے خاص روضۃ الشہدا ... کا مولانا تھا لیکن معانی اوس کے نساء و عورات کی سمجھ میں نہ آتے تھے اور فقراتِ ہرسوز و گداز اوس کتابِ مذکورہ کے بسبب لغات فارسی اون کون نہ رلائے تھے۔ اکثر اوقات بعد کتاب خوانی کے سب یہ مذکور کرتے کہ حد حیف و مد ہزار افسوس جو ہم کم نصیب عبارت فارسی نہیں سمجھتے اور روئے کے ثواب سے بے نصیب رہے۔ ایسا کوئی صاحبِ شعور ہونے کہ کسی طرح من و عن ہمیں سمجھاوے اور ہم سے بے سمجھوں کو سمجھا کر رلاوے۔ مجھ احقر افتر کی خاطر میں گزرا کہ ترجمہ اس کتاب کا برہنگی عبارت و حسن امتعارات ہندی قریب الفہم عامہ مومنین و مومنات کیجیے تو بموجب اس کلام

۱۔ سالِ تصنیف اور سالِ نظر ثانی کے سلسلے میں تفصیلی بحث ”حواشی“ میں حاشیہ نمبر ۷۷ کے ذیل میں دیکھیے۔ (ج - ج)

بالضام کے . . . بڑا ثواب یا صواب لیجیے . . . پتیر دل میں یہ گزرا
 کہ ایسے کام گرام کوں عقل چاہیے کامل اور مدد کسو طرف کی ہووے
 شامل . . . و لہذا پیش ازیں کوئی اس صنعت کا خیور ہوا غنیمت اور
 اب لک ترجمہ فارسی بہ عبارت ہندی نہیں ہونے مستح۔“
 (ص ۳۷ - ۳۸)

اس اقتباس سے یہ واضح ہوا کہ فضل علی فضلی نے ”کرہل گنتھا“ مجلسوں کی
 ضرورت کے لیے ترجمہ کی اور اس میں دلگہنی عبارت کے ساتھ اس بات کا خیال
 رکھا کہ اس کی زبان اہل مجلس اور خصوصاً عورتوں کے لیے قریب الفہم ہو۔
 فضلی نے اپنی اولیت کا جو دعویٰ کیا ہے وہ یہی ہے کہ اب تک روضۃ الشہدا
 کا ترجمہ بہ عبارت ہندی کسی نے نہیں کیا اور یہ کام چلی مراقبہ الہیوں نے
 انجام دیا ہے۔ فضلی کے اس دعوے کے معنی اسی دائرے تک محدود ہیں۔

فضلی اپنے دور کے کوئی قابل ذکر شاعر نہیں تھے۔ ”کرہل گنتھا“ ایک
 محدود مقصد کے ہمارے نظر تالیف کی گئی تھی اور ایک محدود حلقے میں، خاص
 طور پر اپنے خاندان کی مجلسوں میں، پڑھ کر سنائی جاتی تھی۔ فضلی کا ذکر
 کسی معاصر تذکرے میں بھی نہیں ملتا۔ منشی کریم الدین نے ”کرہل گنتھا“
 کی تالیف کے کوئی سو سال بعد اپنے تذکرے ”طبقات الشعراء ہند“ (مطبوعہ
 ۱۸۳۸ء) میں چلی بار فضلی کا ذکر کیا اور ان کی عبارت کو محاورات قدیم کی
 وجہ سے ”اچھا“ قرار نہیں دیا۔ لیکن ”کرہل گنتھا“ کے اُس نسخے سے،
 جو کریم الدین کے پاس تھا، اپنے تذکرے میں طویل اقتباس درج کئے۔ اس
 کے بعد یہی اقتباسات مختلف تصانیف میں بار بار نقل ہوتے رہے اور الہی کے
 حوالے سے فضلی کا نام، اردو لٹر کے تعلق سے، تاریخ کے صفحات پر نظر آتا رہا
 لیکن خود ”کرہل گنتھا“ نظروں سے اوجھل رہی۔ کریم الدین نے گورامی دتاسی
 کو بھی اس سلسلے میں معلومات فراہم کیں۔ گورامی دتاسی لکھتا ہے کہ:

”لاکٹر اسپرنگر کے پاس اس کتاب کا قلمی نسخہ ہے جو دہلی سے
 ۱۸۵۰ء میں شائع ہوا تھا۔ مترجمہ بالا تفصیلات کریم الدین کے
 ذریعے حاصل ہوئی ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اس کتاب کو دور جدید
 کی کتابوں کی صف میں جگہ نہیں مل سکتی کیونکہ اس دور کی کتابوں
 کا انداز بیان زیادہ شگفتہ اور سلیس ہے . . . بہر حال کریم الدین کے
 مطابق فضلی کی کتاب کو یہ فوقیت ضرور حاصل ہے کہ یہ روضۃ الشہدا
 کا اردو میں سب سے پہلا ترجمہ ہے۔“^۹

۱۹۵۴ء میں ڈاکٹر مختار الدین احمد یورپ گئے تو قاضی عبدالودود نے ان سے ”کرہل کنہا“ کو تلاش کرنے کے لیے کہا۔ ۱۹۵۶ء میں جب وہ واپس آئے تو کرہل کنہا کی عکسی نقل اپنے ساتھ لائے جو انہیں تلاش و جستجو کے بعد ٹوبینگ (جرمنی) میں ذخیرہ اسپرنگر سے دستیاب ہوئی تھی جس کی دلچسپ داستان الہوں نے کرہل کنہا کے مقدمے میں سنائی ہے۔ اس کے کچھ عرصے بعد کرہل کنہا کی ایک نقل ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی نے ٹوبینگ سے حاصل کی اور ۱۹۶۱ء میں اسے طبع کر کے یکم اپریل ۱۹۶۱ء کے ایک جلسے میں عمدہ منتخبہ کے ساتھ پبلٹ جواہر لال نہرو کو پیش کی^{۱۰} لیکن طباعت کے باوجود کرہل کنہا شائع نہیں کی گئی۔^{۱۱} اکتوبر ۱۹۶۵ء میں مالک رام و مختار الدین احمد کی سلیف سے مرتبہ کرہل کنہا شائع ہو کر شائقینِ ادب تک پہنچی لیکن یہ بھی کرہل کنہا کی پہلی اشاعت نہیں تھی بلکہ، جیسا کہ کریم الدین نے گارسان دتاسی کو بتایا اور جس کا حوالہ اوپر آچکا ہے، کہ ”ڈاکٹر اسپرنگر کے پاس اس کتاب کا ایک فلسفہ نسخہ ہے جو دہلی سے ۱۸۵۰ء میں شائع ہوا تھا۔“ اس کے معنی یہ تھے کہ کرہل کنہا ۱۸۵۰ء میں بھی دہلی سے شائع ہوئی تھی۔ اس بات کی تصدیق ”صوبہ خالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات“^{۱۲} سے بھی ہوتی ہے جس میں بتایا گیا ہے کہ ”وہ مجلس“ مطبع العلوم دہلی سے ۲۰۰ کی تعداد میں چھپی تھی۔ ایک کتاب کی قیمت آٹھ آنے تھی اور جب یہ رپورٹ ۱۸۵۰ء میں مرتب ہوئی، اس کی سو کاریاں فروخت ہو چکی تھیں۔ کریم الدین کے ان الفاظ سے کہ ”اس کتاب کو تمام میں نے دیکھا۔ وہ میرے پاس موجود تھی“^{۱۳} اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ انہوں نے اس مطبوعہ نسخے سے اپنے تذکرے میں طویل اقتباسات درج کیے تھے اور اس مطبوعہ نسخے کے حوالے سے، جس کی بنیاد اسپرنگر کے نسخے پر رکھی گئی تھی، انہوں نے گارسان دتاسی کو بھی معلومات فراہم کی تھیں۔ اگر کریم الدین نے کرہل کنہا کا یہ نسخہ، جیسا کہ ڈاکٹر مختار الدین احمد نے لکھا ہے، اسپرنگر کو دیا ہوتا تو وہ گارسان دتاسی کو یہ بھی لکھنے کہ اسپرنگر والا نسخہ میرا ہی دیا ہوا ہے اور اگر ان کے پاس اس کے علاوہ کوئی اور نسخہ ہوتا تو وہ گارسان دتاسی کو اس کے بارے میں بھی معلومات فراہم کرنے، لیکن انہوں نے ایسا نہیں کیا۔ اس سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ کریم الدین کے پاس کرہل کنہا کا کوئی اور نسخہ نہیں تھا۔ کریم الدین نے اپنے تذکرے میں شاید مطبوعہ نسخہ ۱۸۵۰ء سے ہی اقتباسات درج کیے تھے اور یہ مطبوعہ نسخہ اسپرنگر کے

نسخے پر مبنی تھا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب ۱۸۵۰ع کے مطبوعہ
 نسخے کا متن اسپرنگر کے قلمی نسخے پر مبنی تھا تو پھر ۱۹۶۵ع کی مطبوعہ
 کراہل کتھا، جو اسپرنگر کے قلمی نسخے پر مبنی ہے، اور ان طویل اقتباسات
 میں، جو کریم الدین نے اپنے تذکرے طبقات الشعرائے ہند میں دیے ہیں، کیوں
 فرق ہے؟ ہم نے ان دونوں کا مقابلہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ ان دونوں
 میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے۔ ۱۸۵۰ع کے مطبوعہ نسخے (دہ مجلس) میں، جس
 سے کریم الدین نے اقتباسات دیے ہیں، مرتب نے چار کام کیے ہیں۔ ایک یہ کہ
 اس کا املا مروجہ املا کے مطابق کر دیا ہے، مثلاً مولانا کو "مُناانا"، سوانح
 ہی کو "سُننِی" ہی، کوہ کو "کُہی" وغیرہ کر دیا ہے (ایسویں صدی کے املا
 میں واو کے بجائے پش کا استعمال ہماری سمجھا جائے لگا تھا)۔ دوسرا یہ کہ
 جہت سے قدیم الفاظ کی جگہ مروجہ زبان کے الفاظ رکھ دیے ہیں۔ مثلاً غلصہ کی
 جگہ خلاصہ، لساء و عورت کی جگہ عورتیں، کون، سون کی جگہ کو اور میں،
 پھیر کی جگہ پھر اور حسبِ خواہش کی جگہ حسبِ خواہش وغیرہ کر دیا ہے۔
 تیسرے یہ کہ جہاں فضی نے عبارت آرائی کی تھی وہاں سے ایسے جملے یا فقرے
 نکال دیے ہیں جن سے مفہوم متاثر نہ ہو۔ اسی طرح صفات و اسماے صفات بھی
 گہوں کہیں نکال دیے ہیں مثلاً نسخہ "اسپرنگر مطبوعہ ۱۹۶۵ع کے صفحہ ۳
 کی عبارت سے "تہلہ" حقیقی اور کعبہ" حقیقی میرے لواب مستطاب معنی القاب" کے
 بعد دو سطریں لٹر کی اور ۵ اشعار فارسی کے چھوڑ کر اس کا سرا "اعنی لواب
 بابا ام لواب شرف علی خان سلمہ اللہ الملک المنان" سے ملا کر چار پانچ الفاظ،
 ایک شعر اور ڈھائی سطریں لٹر کی چھوڑ کر پھر اس کا سرا "پر سال تعزیدہ حضرت
 ابا عبدات العسین . . ." سے جوڑ دیا ہے۔ چوتھا کام یہ کیا ہے کہ بعض
 جملوں کو اس دور کے روزمرہ و محاورہ کے مطابق بدل دیا؛ مثلاً اسپرنگر کے
 نسخے کا یہ جملہ "ایک شخص میرے ہی ساتھ آگیا" کریم الدین کے اقتباس
 میں "ایک شخص میرے ہی ساتھ کا آیا، اوس نے گہا" کی صورت میں ملتا
 ہے۔ اسی طرح "اوس روضہ" متروہ میں کیا دیکھتا ہوں کہ مانند عبارت حضرت
 قدم شریف ہے" کے بجائے کریم الدین کے اقتباس میں "اوس روضہ" متروہ میں
 گیا۔ دیکھتا ہوں کہ مانند عبارت حضرت قدم شریف کے، کی ہے" کی صورت
 میں نظر آتا ہے۔ مرتب نسخہ مطبوعہ ۱۸۵۰ع نے یہ سب کام اس لیے کیے
 کہ یہ کتاب اس دور کے پڑھنے والوں کے زبان و بیان کے مطابق ہو جائے۔
 ان ماری تبدیلیوں کے باوجود کریم الدین نے گارسی دتاسی کو یہ لکھا کہ

”اس کتاب کو دور جدید کی کتابوں کی صف میں جگہ نہیں مل سکتی کیونکہ اس دور کی کتابوں کا انداز بیان زیادہ شگفتہ اور سلیس ہے“ اور خود اپنے تذکرے میں یہ لکھا کہ ”اتنا قصور ہے کہ عبارت اچھی نہیں بول چال اور محاورات متقدمین کے ہیں۔“ ۱۴ عبارت میں اس قسم اور حذف و تنسیخ کی وجہ سے ”ادہ مجلس“ کے نام سے ”کربل کتھا“ کا ۱۸۵۰ء کا مطبوعہ نسخہ مختصر تھا۔ اس لیے یہ کہنا کہ ”مزید نظر ثانی اور اضافے کے بعد کربل کتھا کی جو صورت بنی وہ وہی ہے جو نسخہ“ امپرنگر کی صورت میں سالنے آئی ۱۵ اور کربل کتھا کے نسخہ“ امپرنگر کو فضلی کی آخری عمر کے تکمیل شدہ نسخے کی نقل سمجھنا مناسب تر ہے ۱۶ دوست نہیں ہے :

واعظ کاظمی کے روح الشہدا میں دس باب ہیں اور ایک خانمہ ہے لیکن کربل کتھا میں فضلی کے دیباچے اور مقدمے کے علاوہ لافعات بھی شامل ہیں جو اردو نظم میں ہیں۔ دیباچہ اور مقدمہ تو خود فضلی کا ہے لیکن لافعات کے بارے میں کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ آیا یہ بھی اس قاضی غلامی میں شامل تھے جس سے فضلی نے ترجمہ کیا ہے یا یہ خود فضلی کا اضافہ ہیں۔ لافعات کے بعد بارہ مجلسیں ہیں۔ ان کے بعد ”خانمہ“ کے عنوان کے تحت پانچ فصلیں ہیں۔ پہلی مجلس میں لیلیٰ کریمؑ کے وصال کا بیان ہے۔ اس میں حضرت ”حسن“، ”حسین“، علی و فاطمہ کی قربت اور آنحضرتؐ کی ان سے غیر معمولی محبت کے بیان سے اپنے خاص موضوع کے لیے متنے والوں کے ذہن کو تیار کیا گیا ہے۔ دوسری مجلس میں حضرت فاطمہ کے وصال کی تفصیلات دی ہیں۔ یہاں بھی اس محبت کو، جو حضرت فاطمہ کو حضرت علی اور حضرت حسن و حسین سے تھی، نمایاں کر کے شعوری طور پر حضرت حسن اور حسین کے کرداروں کو ابھارا گیا ہے۔ تیسری مجلس میں حضرت علی کے وصال اور اسرار کا بیان ہے۔ چوتھی مجلس میں حضرت حسن کے وصال کا بیان ہے اور اصولیہ دلائل کے چمکانے پر اماء کا حضرت حسن کو زہر دینے کی تفصیلات اور اثر پیرائے میں دی گئی ہیں۔ پانچویں مجلس میں امام حسینؑ کے ایما پر مسلم بن عقیل کے کولے جانے اور شہید ہونے کی تفصیلات درج کی گئی ہیں۔ چھٹی مجلس میں، جو اظہارِ بیان کے اعتبار سے ”کربل کتھا“ کا سب سے موثر حصہ ہے حضرت مسلم کے دو بیٹوں ہد اور ابراہیم کی شہادت کا بیان ہے جن کے سر کاٹ کر دریائے فرات میں بہا دیے گئے تھے۔ ساتویں مجلس میں حضرت عمرؓ کی بہادری و شجاعت کا بیان ہے جو میدانِ جنگ میں سب سے پہلے شہید ہوئے۔ آٹھویں مجلس میں حضرت فاسم کا بیان ہے۔ میدانِ جنگ میں جانے سے پہلے امام حسینؑ

انہی میں سے ان کی شادی کرتے ہیں اور شادی کے فوراً بعد وہ بھی دارِ شجاعت دہنے ہوئے شہید ہو جاتے ہیں۔ نویں مجلس میں عباس علیہ السلام کی شہادت کا بیان ہے۔ دسویں مجلس میں شبیر رسول حضرت علی اکبر کی شہادت کی تفصیلات دی گئی ہیں۔ گیارہویں مجلس میں علی اصغر کی شہادت کا بیان ہے اور بارہویں مجلس میں امام حسین کی شہادت کا بیان ہے جس کے لیے گیارہ مجلسوں میں سنتے والوں کے ذہن کو تیار کیا گیا تھا۔ ان کے بعد ’خاتمہ‘ ہے اور ’خاتمہ‘ کی چل فصل میں نتیجے کا بیان ہے۔ دوسری فصل میں وہ واقعات بیان کیے گئے ہیں جب یزید کے کارکنے امام حسین کے سر کو ملکہ شام لے کر جاتے ہیں۔ یہاں عجیب و غریب اور مافوق الفطرت واقعات و کرامات کے بیان سے سناں ہاتھ دیا گیا ہے۔ تیسری اور چوتھی فصل میں اسی قسم کے اور واقعات بیان کر کے سنتے والوں میں رونے کے جذبات پیدا کیے گئے ہیں۔ پانچویں اور آخری فصل میں چہلم کا بیان ہے۔ یہ ہے ”کرل کتھا“ کی ترتیب جو حکم و بیش کاشفی کے روضۃ الشہدا کے مطابق ہے۔

ساری کتاب میں جہاں شدتِ جذبات کے اظہار کا موقع آتا ہے، وہاں نظم سے کام لیا گیا ہے۔ مدحِ ائمہ، مناقب اور خصوصیت کے ساتھ مرثیوں سے بھی کام لیا گیا ہے۔ مرثیوں کے ارتقا کی تاریخ میں فضلی کے ان مرثیوں کا مطالعہ بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔ اس میں مربع مرثیے بھی ہیں اور غنسی مرثیے بھی۔ ”کرل کتھا“ کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہ کتاب الگ الگ لکڑوں کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ ایک مجلس کا دوسری مجلس سے گہرا رشتہ قائم رہتا ہے اور بڑھنے یا سننے والا ایک مجلس میں دوسری مجلس کے لیے ذہنی طور پر تیار رہتا ہے۔ واقعات کو اس طور پر ترتیب دیا گیا ہے اور اس ترتیب سے ایک ایسا تسلسل پیدا کیا گیا ہے کہ ”کرل کتھا“ کی ساری مجلسیں اور خاتمہ کی پانچوں فصلیں ایک وحدت بن جاتی ہیں۔ ”کرل کتھا“ میں ایک اچھی تصنیف کی طرح وحدتِ فکر، وحدتِ بیان اور وحدتِ اثر کی خصوصیات موجود ہیں۔ یہ سب خصوصیات ’ملا کاشفی کی روضۃ الشہدا ہی سے فضلی کی ”کرل کتھا“ میں آتی ہیں۔ جزئیات نگاری روضۃ الشہدا کی خصوصیت ہے لیکن ’ملا کاشفی نے جزئیات میں اختصار کو اس درجہ ملحوظ رکھا ہے کہ سنتے یا بڑھنے والا اکتا نہ جائے۔ اس کے لیے کاشفی نے جزئیات کو اختصار کے ساتھ بیان کر کے واقعات کی رفتار اس طرح تیز کر دی ہے جیسے فلم دیکھتے ہوئے بہت سے مناظر لہری کے ساتھ ہماری آنکھوں کے سامنے آتے ہیں اور غائب ہو جاتے ہیں لیکن ان کے اثرات اس واقعے کو ابھارنے اور ذہن نشین کرنے میں مدد کرتے ہیں۔ یہی

خصوصیت گہرل کتھا میں موجود ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے یہ چند جملے دیکھیے۔ حضرت "میر میدان جنگ میں عمرو سعد کو لٹکارتے ہیں۔ یہاں جزئیات موجود ہیں لیکن اختصار نے واقعات کی رفتار کو تیز کر دیا ہے اور ہم ساری تصویر ایک ہل میں دیکھ لیتے ہیں :

"اب حر آگے آ، کہا "اے عمرو سعد! حسین سالہ لڑے گا؟" کہا "ہاں۔" حر کہا "اس لڑائی میں بہت تن بے سر ہونیں گے۔" پھر حر گھوڑا پھرا، میدان میں آ، اپنے بھائی کوں کہا "اے بھائی میں نے بہشت اختیار کیا" اور گھوڑا لوٹھا حضرت ہاس آ، پیادہ ہو، رکاب مبارک چوم، مونہ اپنا ذوالجناح کے "سموں پر رکھ، کہا "ہا این رسول اللہ مجھے گمان نہ تھا کہ یہ لوگ قصد قرا کریں۔" (ص ۱۴۴)

جزئیات میں اختصار اور اختصار میں جزئیات "گہرل کتھا" کی نثر کی بنیادی خصوصیت ہے۔

"گہرل کتھا" کی نثر میں جو شریاں بھی ہے اور شدت جذبات بھی لیکن فی سطح پر ان میں ایک ایسا توازن ہے کہ لبالب بھرے ہوئے کٹوروں سے ہائی نہیں چھلکتا۔ ایک اچھے خطیب، ایک اچھے مجلس خوان اور ملا کا شفی کی طرح فضل کو بھی اس بات کا احساس ہے کہ بے توازن جذبات شدت اثر کو مست و کشتہ کر دیتے ہیں۔ "گہرل کتھا" کی نثر آج سے تقریباً ڈھائی سو سال پہلے کی نثر ہے لیکن فضل نے نثر کے آہنگ میں اس دھیسے بن کو باقی رکھا ہے جو جذبات کی تہذیب کرتا ہے۔ غم اور اداسی کا دبا دبا لہجہ ساری کتاب پر چھایا ہوا ہے لیکن اس کا اتار چڑھاؤ موقع و محل کے مطابق ہوتا ہے اور جی وہ فی توازن ہے جس نے "گہرل کتھا" کی نثر کو ایک ادبی معیار دیا ہے۔ "گہرل کتھا" روضہ الشہدا کے کسی فارسی غلامیے کا آزاد ترجمہ ضرور ہے لیکن اُردو نثر کو سنوار کر اظہار میں نکھار پیدا کرنے کا عمل فضل کا اپنا ہے۔ اس لہجے اور آہنگ کو اس دور میں اُردو نثر میں پیدا کرنا جب، نثر ابھی چٹا میگو رہی تھی، فضل کا کہنا ہے۔

یہ کتاب چونکہ عورتوں کی مجلسوں میں سنانے کے لیے لکھی گئی تھی اس لیے فضل نے ان کی زبان اور ان کے محاوروں کو بھی اپنے اسلوب میں شامل کرنے کی شعوری کوشش کی ہے۔ لکھنے والے کا مقصد عقیدت مندوں کے مخصوص لفظ، لفظ اور جذبات کو ابھارنا تھا اسی لیے اس میں مختلف روایات اور خیالی واقعات کو اس طور پر گولہا گیا ہے کہ عقیدت مندوں کے جذبات آمودہ

ہو جائیں۔ کہیں ہریوں کے فے سے یان میں دلچسپی کا رنگ بھرا گیا ہے ، کہیں خوابوں کے یان سے دلچسپی پیدا کی گئی ہے ، کہیں غیبی آواز اور حیرت العقول واقعات سے عریت کا ہاں باندھا گیا ہے ۔ اسی وجہ سے ، ہرانی زبان و محاورہ کے باوجود ، ”کرہل کتھا“ کو آج بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے ۔ مجلسوں میں رونا رلاتا شیعہ مذہب میں ثواب ہے ۔ فضلی ”کرہل کتھا“ میں اس قضا کو برقرار رکھتے ہیں اور عادت مندوں کو زیادہ سے زیادہ رلانے کے مواقع فراہم کرتے ہیں ۔ رلانے کا یہ عمل وہ ہیا کی جہاں سے نہیں بلکہ اپنے فن سے پیدا کرتے ہیں ۔ ”کرہل کتھا“ میں رونے کی اہمیت ہر بار بار زور دیا گیا ہے لیکن وہ بھی اس طور پر کہ وہ ایک مذہبی فریضے کی حیثیت سے سننے والے پر اثر کرے اور مجلس سنانے والے کی شعوری کوشش کا انہیں احساس بھی نہ ہو ۔ وہ رونے کے فلسفے کو بیچ بیچ میں یان کر کے سننے والے کے اندر رونے کا احترام پیدا کرتے ہیں تاہم جب وہ رونے کو بے ساختہ رونے اور رونے میں نواب حاصل کرنے کا خیال ذہن میں موجود رہے ۔ تسری مجلس میں ایک جگہ لکھتے ہیں :

”لیکن رونا میرا ان بھوں مظلوم (کے) لیے ہے کہ اب خود غریبی میں مبتلا ہیں اور بعد میرے سوز پتیمی میں گرفتار ہوئیں گے ۔ پھر کہے اے حاضران اسلام میرا غائبوں کوں پہونچائیو اور یہ سنائیو کہ جب میرے بھوں کوں شہید کریں اور کہوں خبر پہونچے ، ان کی مصیبت پر روئیو کہ رونا تمہارا واسطے میری اولاد کے خاتم نہ ہوگا۔“ (ص ۸۴)

گیارہویں مجلس میں ایک جگہ لکھتے ہیں :

”اور میرے لیچھے سر اور ہال نہ کہولیو اور مونہ پر طانچے نہ ماریو ، چہرہ اور سینہ نہ لوجیو اور گریبان و جامہ چاک نہ کریو کہ عادت جاہلوں کی ہے لیکن رونے کوں منع نہیں کرتا کہ تم ایکس و مظلوم ہو۔۔۔“ (ص ۱۸۷)

”کرہل کتھا“ کا موضوع نو واقعات گزرا ہیں لیکن پوری کتاب کا عسوس ماحول خالص برعظیم کا ماحول ہے ۔ شادی بیاہ ، رسم و رواج ، آدابِ فعل ، لباس و زیور ، رین سین ، کھانا پینا اور نشست و برخاست کے طور طریقے وہی ہیں جو برعظیم کے ساتھ مخصوص ہیں ۔ چان کی آب و ہوا ، چان کا ماحول و فضا اور چان کے میدان و دریا فضلی کے ذہن پر چھائے ہوئے ہیں ۔ اس لیے ایس کے سرٹیوں کی طرح ”کرہل کتھا“ پڑھتے ہوئے یوں عسوس ہوتا

ہے کہ واقعہ ”گرہل کتھا“ میں بر عظیم کے کسی علاقے میں ہوا تھا۔

نمر لوتنے کے لیے بڑھتا ہے تو فضیل اس کی تفصیل ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں :
 ”سب متاع و زبور اور بیبوں کے سروں سے چاند سے ، غیموں کو آگ
 دیا اور جو کچھ کہ غیموں میں پایا لوٹ لیا ۔ حتیٰ کہ گوشوارے
 لڑکوں کے کان سے اور گوجرہاں بیبوں کے پاؤں سے اہنچ لیے ۔ اہ کلثوم
 کے کان سے اس طرح کرن بھول اہنچے کہ کان پھٹ گیا اور لوہو بہا ۔“
 (ص ۲۱۷)

اس منظر میں بر عظیم کا ماحول موجود ہے ۔ ساری کتاب کے ماحول اور فضا
 میں یہ تہذیبی رنگ سرایت کیے ہوئے ہے ۔ اگر فضلی ”گرہل کتھا“ میں یہ
 ماحول پیدا نہ کرتے تو اس مجلس مقصد کر پورا نہ کر پاتے جس کے لیے یہ
 کتاب ترتیب دی گئی تھی ۔

”گرہل کتھا“ میں واضح طور پر دو اسالیب بیان ملتے ہیں ۔ دیباچہ ،
 مقدمہ اور ہر مجلس کے ابتدائی حصوں پر فارسی لٹر کا اسلوب نمایاں ہے ۔ بیان
 عبارت میں استعارات ، صفات اور لسانیات صفات سے رنگینی پیدا کی گئی ہے اور
 سجع و مطنئی انداز لٹر کو ہائی دکھا گیا ہے ۔ عربی آیات و فقرات سے سننے
 والوں پر علم و فضل کا اعتبار قائم کیا گیا ہے ۔ یہ اس دور کا وہ معیاری اسلوب
 تھا جس کی پیروی عام طور پر کی جاتی تھی ۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھئے :

”لیکن خبرانی اغیار اور لافلان ماتم گزار وقت سید کائنات کون
 دقاتر مصائب میں یوں لکھتے ہیں ۔“ (ص ۵۹)

”وہ شاعر اولیا کہ سر دفتر ہے مخلوقات کا اور شیرازہ صحیفہٴ نکات
 کا ، نور درج لافنی ، ہلو برج ہل آئی ، برادر جد مصطفیٰ ، خانہ زاد
 خدا ، تاجدار البیاء ، رازدار کبریا ، وافر مواظف تاسوت و ملکوت ،
 عارف معارف لاہوت و جبروت ، مظہر اسرار ولایت و نبوت کا ، مصدر
 آثار قنوت و سروت کا ، خورشید سپہر امامت کا ، جمشید سریر کرامت
 کا ، دیباچہ مخزن رسالت کا ، خاتمہ مصحف و صاہت کا ، قوت لائقہٴ
 فصاحت کا ۔۔۔“ (ص ۲۶)

یہاں فاعل و فعل اور مبتدا و خبر کی ترتیب پر ، جملوں کی ساخت اور اس کے
 آہنگ پر فارسی کے اسلوب کا گہرا اثر ہے لیکن جیسے جیسے عبارت آگے بڑھتی
 ہے بیان روان اور عام بول چال کی زبان سے قریب تر ہوتا جاتا ہے اور وہ
 دوسرا اسلوب سامنے آتا ہے جس سے آج ”گرہل کتھا“ کی اہمیت قائم ہوتی ہے ۔
 اس اسلوب میں فارسی جملے کی ساخت کا اثر ہلکا پڑ جاتا ہے ۔ عام بول چال کا

لہجہ اُبھر آتا ہے۔ محاورہ اور روزمرہ سے عبارت میں دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس اسلوب میں انسانی رنگ بھی ہے اور مکالموں کا انداز بھی۔ یہاں طرز بھی ہے اور خطیبانہ آہنگ بھی۔ اس میں تصنع اور تکلف، بناوٹ اور شعوری کنوشش کا نہیں بلکہ فطری پن کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں افضل کا قلم بیان پر حاوی رہتا ہے اور اسلوب کی یہ صورت پیدا ہو جاتی ہے :

”میں دیکھتے ہی اوس جال یا کمال کون تصدق ہو، قسموں پر گر کر یہ اتناں کیا کہ یا حضرت حق تعالیٰ نے میری یہ مراد دی جو پیشانی ان قصان مبارک پر ملی لیکن باعث رونے کا کیا اور مجھ سے نہ بولنے کا کیا۔ یہ کہتا تھا اور تصدق ہو آنکھیں اپنی مبارک تلووں میں ملتا تھا کہ یک مرتبہ ایک شخص میرے ہی ساتھ کا، آگیا، بھائی اور آشنا ہمارے سب سوار ہو گئے اور تم اب لگ بیٹھے رہے بلکہ تمہاری سواری کا گھوڑا بھی گیا۔ جو میں نے سوتا کہ گھوڑا گیا خوش ہو اوسے جواب دیا کہ بھلا ہوا گیا، لیکن میں تو یہاں سے نہ گیا ہوں نہ جاؤں گا۔ غلامی اس جناب کی قبول کی۔ یہیں گاؤں کا۔ تب آپ زبانِ اعجاز بیان سے فرمائے۔ اب تو توں جا۔ پھر آئیو۔ میں نے جالہ کیا کہ یا حضرت اب تو سواری میری کا گھوڑا بھی گیا اور میں تو یہ قدم چھوڑ نہ جاؤں گا۔ پھر زبانِ مبارک سے ارشاد کیا کہ باہر ایک ہالکی سبز دھری ہے، اوس پر سوار ہو کر جا۔ پھر عدول حکم نہ کر سکا اور عرض کیا کہ یا حضرت اگر پھر آؤں تو تھمہ شہر سے واسطے نیاز کے کیا لاؤں۔ حکم ہوا کہ گئی ایک روئے اور ایک کھڑا جھالردار اور ایک کھوپ ٹیل کی اور ایک ہڈی مٹی کی۔ تصدق ہو آدابِ رغبت بجا لایا۔ باہر گیا اور اسی ہالکی پر سوار ہو چلا۔“ (دیباچہ ص ۸)

”کربل کٹھا“ کا یہی وہ اسلوب ہے جو ابھرتا ہوا نیا اردو اسلوب ہے جس میں اظہار کی قوت بھی ہے اور اردو پن بھی۔ یہاں فارسی اسلوب کے بجائے اردو زبان کا تہذیبی مزاج رنگ بھر رہا ہے۔ اسی اسلوب میں فضلی موع و محل کے مطابق تبدیلی کرتے جاتے ہیں۔ جنگ کا بیان کرتے ہیں تو اس میں رزمیہ لہجے سے مردانہ پن پیدا کر دیتے ہیں۔ پرہوں کا ذکر کرتے ہیں تو لہجے میں ٹھنڈکی سی ملا دیتے ہیں۔ خواب کا بیان کرتے ہیں تو اس میں ہلکے سے جذبات شامل کر کے اپنے مقصد کو آگے بڑھانے میں مدد لیتے ہیں۔ جہاں مکالمہ یا بات چیت

دکھاتے ہیں وہاں روزمرہ و محاورہ سے اسلوب میں جان ڈال دیتے ہیں۔ جہاں خطابت کی ضرورت پڑتی ہے وہاں بلند آہنگ الفاظ کو اس طور پر ترتیب دیتے ہیں کہ اثر بڑھ جاتا ہے اور غلطیانہ روائی باقی رہتی ہے۔ امام حسینؑ میدان جنگ میں جا کر خطاب کرتے ہیں :

”اے قوم ڈرو ڈرو اوس خدا سے کہ دن سے رات کرتا ہے اور رات سے دن۔ مارتا اور چلاتا ، روزی دہتا اور چان لیتا۔ اگر اوس خدا پر اقرار رکھتے ہو اور اوس کے رسول محمد مصطفیٰؐ پر کہ دادا میرا ہے ، ایمان لائے ہو ، پس مجھ پر ستم نہ کرو اور ظلم روا نہ رکھو اور ڈرو لردائے قیامت سے کہ جب دادا اور باپ ماں میرے تم سے دشمنی کریں اور حوض کوثر سے تمہیں پانی نہ دیں۔“ (ص ۱۹۹ - ۲۰۰)

اس ساری بحث سے یہ مطلب نہیں ہے کہ یہ اسلوب فضلی کے ہاں پختہ ہو کر آیا ہے۔ اس دور میں یہ ممکن بھی نہیں تھا۔ ہم نے تو یہاں اسلوب کے اس انکسار کو دکھایا ہے جو فضلی کی نثر میں ابھرتا ہے اور آئندہ دور میں نکھر کر عام و مقبول اسلوب بن جاتا ہے۔ گزربل کتھا میں فضلی نے ، اپنے مقصد کو حاصل کرنے کی کوشش میں ، اس اسلوب کو ابھار کر واضح کر دیا ہے۔ اسی اسلوب کی وجہ سے گزربل کتھا پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ مجلس جمی ہے اور صاحب گزربل کی داستان نظم دلگیر لہجے میں سنائی جا رہی ہے۔ بھر دلکشی اور انسانی خیالہ انداز کے باوجود سنجیدگی اور مثالت ساری عبارت میں موجود ہے۔ اس میں بول چال کی زبان کو ادبی سطح پر لانے کی کوشش کا پتا چلتا ہے۔ اس اسلوب کا مزاج غیر شخصی ہے۔ جملے گٹھے ہوئے اور ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔ اس نثر میں فارسی اسلوب اور اردو زبان کا مزاج ایک دوسرے سے مل گواہک نئی صورت اختیار کر رہے ہیں۔ اس نثر میں محنت سے بات کہنے اور کوشش سے اپنے مافی الضمیر کو ادا کرنے کا احساس ہوتا ہے۔ اسی لیے اس میں فنی اثر موجود ہے۔

گزربل کتھا کی نثر میں مختلف بولیوں کے اثرات ، ایک جان نہ ہونے کی وجہ سے ، ابھی الگ الگ دیکھے اور پہچانے جا سکتے ہیں۔ بہت سے اہل علم نے گزربل کتھا کا لسانی تجزیہ کر کے یہ بتایا ہے کہ اس پر دکنی کا گہرا اثر ہے اور یہاں تک لباس آرائی کی ہے کہ فضلی کا بھین دکن میں گزرا ہوگا۔ کسی نے اس زبان کا رشتہ پنجابی سے استوار کیا ہے اور کسی نے اس کا رشتہ ہریانوی ، کھڑی اور برج بھاشا سے جوڑا ہے۔ لیکن فضلی کی نثر کسی ایک بولی کے زہرا

نہیں ہے۔ اس دور میں اردو زبان ایک نئے تشکیلی دور سے گزر کر مختلف اثرات کو اپنے وجود میں جذب کر رہی تھی۔ کربل کتھا کی زبان وہی زبان ہے جو سب آبرو و ناجی کی شاعری میں نظر آتی ہے اور جس کا تفصیلی مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ اس میں جمع بنانے کے وہی طریقے ہیں جو ہیں آبرو و ناجی کے ہاں ملتے ہیں اور جن کے اثرات میر و سودا کی شاعری میں بھی ملتے ہیں۔ اسی طرح بہت سے الفاظ جو فضل کے ہاں مذکور یا مؤنت استعمال ہوئے ہیں، اور آج اس طرح نہیں بولے جاتے، اس دور میں اسی طرح بولے جاتے تھے اور آبرو و ناجی کے ہاں بھی اسی طرح ملتے ہیں۔ مثلاً جان، سوگند، واہ، وحی، اذان جو آج مؤنت ہیں اور کربل کتھا میں مذکور استعمال ہوئے ہیں، آبرو و ناجی کے ہاں بھی مذکور ملتے ہیں۔ اسی طرح ساکن حرف کو متحرک اور متحرک کو ساکن استعمال کرنے کا عمل صرف دکنی سے مخصوص نہیں ہے بلکہ شہال میں بھی اسی طرح ہو رہا ہے جس کی مثالیں آبرو و ناجی کے ہاں موجود ہیں۔ فضل کی زبان میں کوئی لسانی عمل ایسا نہیں ہے جو صرف دکنی سے مخصوص ہو اور شہال کی زبان میں موجود نہ ہو۔ علامتِ فاعلی ”نے“ موجود اور ”ئے“ محذوف کی مثالیں آبرو و ناجی سے لے کر میر و سودا تک سب کے ہاں ملتی ہیں۔ اسی طرح سوں، سیں، سیتی، سنی، کوں، وو، لگ، کبھو، کسو وغیرہ دکن اور شہال دونوں زبانوں میں موجود ہیں۔ یہی صورت ہندی الفاظ کے ساتھ ہے۔ سیں، بھرام، بھسم، ہلچنا، من موہن، سنگت، اچرج، سنگت، جیو، جگ، لت، لندن وغیرہ وہ الفاظ ہیں جو کربل کتھا کے علاوہ آبرو و ناجی کے دور کی شاعری میں بھی یکساں طور پر استعمال ہو رہے ہیں اور میر و سودا کے کلام میں بھی ملتے ہیں۔ یہی صورت پنجابی الفاظ نال، سٹ، چنگا، سار وغیرہ کے ساتھ ہے۔ وہ گنتی جو آج گیارہ (۱۱)، بارہ (۱۲)، تیرہ (۱۳) کی صورت میں پنجابی میں ملتی ہے دکنی اور اس زمانے کی دلی اور اس کے گرد و نواح کی زبانوں میں بھی اسی طرح ملتی ہے۔ دیوانہ ولی کے دہلی پہنچنے کے بعد جب اس کے اثرات پھیلے تو چان کے شعرا نے ولی کے زبان و بیان کو بھی قبول کیا۔ ایہام گو شعرا کے زبان و بیان پر یہ اثرات بہت نمایاں ہیں لیکن جب ایہام گوئی کا زور ٹوٹا تو ”ردعمل کی تھریک“ کے زیر اثر شاہجہان آباد کی زبان نے دکنی زبان کے اثرات کی جگہ لے لی۔ اس دور کی زبان کی خصوصیت یہ ہے کہ مختلف زبانوں کے حرف، فعل اور الفاظ ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں جو آئندہ دور میں چھن کر صاف ہو جائے ہیں۔ واؤ عطف سے ہندی اور عربی و فارسی کو جوڑنے یا ہندی اور عربی

فارسی کے الفاظ کو علامت اخلافت سے ملانے کا عمل اس دور میں دکن اور شہل میں یکساں طور پر ہو رہا ہے۔ فضلی کے ہاں بھی محبت و لبر و شہم و دوکوہ ، صاحب بھد ، ارادۃ لڑائی ملتے ہیں۔ یہی صورت آبرو ، ناجی اور میر و سودا کے ہاں بھی ملتی ہے۔ یہی صورت املا کے ساتھ ہے۔ اس دور میں زہر ، زہر ، ہشی کے بجائے ”ی، الف، و“ کا استعمال کیا جاتا تھا۔ مثلاً بھرکو بھیر اور اتوار کو ابتوار لکھا جاتا تھا ، لکی لائی لکھا جاتا تھا ، براقی پورانی لکھا جاتا تھا۔ یہ حرف اعراب کے بجائے استعمال ہوتے تھے۔ یہی صورت فضلی کے ہاں ملتی ہے۔ اسی طرح ”ہ“ کا استعمال بھی اس زمانے میں عام تھا جیسے فضلی کے ہاں سناٹا ، جھونٹھا آیا ہے اس طرح آبرو و ناجی ، سودا و میر کے ہاں ملتا ہے۔ یہی صورت ضائر و افعال کے ساتھ ہے۔ فضلی کے ہاں ضمیر یا فعل یا فعل کی کوئی صورت ایسی نہیں ہے جو اس دور کی شاعری میں موجود نہ ہو۔ اسی طرح فارسی روزمرہ و محاورہ اور مرکب مصادر کے ترجمے ، فضلی کی طرح ، اس دور کی شاعری میں بھی عام ہیں۔ فارسی میں موصوف چلے اور صفت بعد میں آتی ہے۔ فضلی نے اردو میں بھی اکثر یہی صورت باقی رکھی ہے۔ مثلاً قدموں مبارک بجائے مبارک قدموں۔ یہ صورت اس دور میں رائج تھی اور رسم علی بجنوری کی تصنیف ”قصہ و احوال روہیلہ“ میں بھی ملتی ہے۔ گنتی میں فضلی نے گیارہ ، بارہ ، تیرہ کے ساتھ ساتھ ”سات سے زخم“ ”چار سے مہلوں“ بھی لکھا ہے۔ چنانچہ ”سے“ سو (۱۰۰) کے معنی میں آیا ہے۔ قصہ سہر افروز و دلبر میں بھی ”سے“ سو (۱۰۰) کے معنی میں آیا ہے۔ مثلاً ”دو سے پریاں کہہ سکھیں اس کی تھیں“ (ص ۲۸) یا ”ہالہاں نے کہا تین سے دم“ (ص ۲۵)۔ ”سے“ سو (۱۰۰) کے معنی میں گھڑی بولی کے علاقے سہارنپور ، مظفر نگر اور الہاہ میں آج بھی اسی طرح بولا جاتا ہے۔ میر حسن کی مستوی سحرانیان میں بھی اسی طرح ملتا ہے : ع کہ آگ دن دوشائے دے سات سے

”کرمل کتھا“ میں ”لہ“ کا استعمال طرح طرح سے ہوا ہے۔ چند صورتیں

یہ ہیں :

”اہک دل نہ سو دل سے“ (ص ۸۶)

”جیسے حال آکھہ اپنی مراد کھوں نہ لہ چنچے“ (ص ۸۳)

”سے بارو نہ جانو کہہ میں مرگ سے ڈرتا ہوں نہ لہ بلکہ ہشی آرزومند

مرگ کا تھا۔“ (ص ۸۴)

”شہزادوں نے عرض کی یا امیر کیوں زیادہ تناول نہ فرمائیے۔“

(ص ۸۴)

”ہم چاہتا ہوں کہ جوں حکم حق تعالیٰ پہنچے آلودہ نہ رہوں۔“

(ص ۸۴)

”اے عمر آج قوم اپنے گھوڑے گوں ہانی پلایا یا نہ۔“ (ص ۱۵۴)

گربل گنتھا کی زبان میں گوئی ایسی الگ لسانی خصوصیت نہیں ہے جو اس دور کی زبان میں عام و مروج نہ ہو۔ یہ ساری خصوصیات چونکہ اس دور کی شاعری میں ہم دکھا چکے ہیں اس لیے ہم نے گربل گنتھا کا قصید لسانی تجزیہ نہیں کیا۔ وہ خصوصیات جو گربل گنتھا کی زبان میں بتائی جاتی ہیں انہیں اس دور کی زبان میں دکھا کر ہم نے یہ ضرور واضح کر دیا ہے کہ یہ زبان قد دکنی ہے، نہ برہانی بلکہ خالص اردو زبان ہے جس میں مختلف زبانوں کے الفاظ اور لہجے جذب ہوئے ہیں پہلے الگ الگ نظر آ رہے ہیں۔ یہاں دکنی، پنجابی اور برہانی بھی ویسے ہی آزادی سے گلے مل رہی ہیں جیسے اردو اور گھڑی۔ فارسی عربی لہجے اور اسلوب بھی اردو لہجے اور اسلوب کے ساتھ نظر آ رہے ہیں اور یہ سب اثرات اردو چلنے کی ساخت و مزاج پر اثر انداز ہو کر ایک ایسے جیسے گو جنم دے رہے ہیں جس کی شکل و صورت میں سارے خاندانیوں کی شبانہیں دکھائی جا سکتی ہیں۔ کوئی گنتھا کی نثر کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو زبان شاعری سے نثر کی زبان تک پہنچ گئی ہے۔ وہ نثر کی ایک منزل طے کر چکی ہے اور اب مستقبل کے دروازے اس پر کھلے ہیں، اسی لیے آئندہ پچاس سال میں زبان اتنی تیزی سے بدلی کہ ایک لعل اور دوسری لعل کے معیار زبان میں اتنا نمایاں فرق آ گیا کہ شاہ حاتم گو اپنے دیوان قدیم کو جدید معاویہ زبان کے مطابق بدلنا پڑا اور زبان کے اس نئے معیار کی اپنے ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں وضاحت کرتا پڑی۔ گربل گنتھا اردو نثر کے ارتقا کی ایک بنیادی کڑی اور اپنے دور کی نمائندہ زبان کی ممتاز تصنیف ہے جس نے اردو نثر کو مختصر عرصے میں ایک لمبی مسافت طے کرا دی۔

شاہ معین الدین حسین علی (م ۱۱۹۹ھ/۱۷۸۵ء - ۱۲۸۳ھ) نے اسی دور

میں تصوف کے ایک فارسی رسالے ”جامر چہاں ہما“ کا اردو نثر میں توضیحی ترجمہ ”فتح المعین“ کے نام سے کیا۔ معین الدین حسین علی فاضل شہودی چشتی، شاہ تراب گنج الاسرار کے بھتیجے اور اپنے وقت کے ایک ممتاز صوفی تھے۔ ”فتح المعین“ اردو نثر میں ہے لیکن اس کا دیباچہ فارسی میں ہے جس میں

الہوں نے لکھا ہے کہ وجب المرجب ۱۱۷۷ھ کی چودھویں تاریخ کو (۲ فروری ۱۷۶۶ء) وہ درگاہ پنجمہ مبارک حیدر آباد میں بیٹھے تھے کہ ان کے بیٹے نے کہا کہ ”کتاب جام جہان نما کے الفاظ کا مطلب واضح طور پر مسجد میں نہیں آتا اور اہل ہند کے اصطلاحات بھی معلوم نہیں ہوتے۔ لہذا ہے کہ ہندوستانی زبان میں ایک رسالہ مرتب فرمائیں۔“ ۱۸۴۷ء شاہ معین الدین نے بیٹے کی فرمائش پر ”جام جہان نما“ کا ہندوستانی زبان (اُردو) میں آزاد ترجمہ کیا اور اس میں اُردو اصطلاحات تصوف استعمال کیں جس سے اُردو لٹری کی یہ صورت پیدا ہوئی :

”فکر کرو اللہ کی صفات میں اور فکر نہ کرو اللہ کی ذات میں یعنی اے عزیز مرتبہ“ احديث کہ ذات الذات کا مرتبہ ہے وہاں دریاہات کا فکر کرنا کفر ہے۔ آیت ”کلام اللہ“ ”عدا المتقين الذين يؤمنون بالغيب“ یعنی ہدایت کرتا ہے حق سبحانہ تعالیٰ اوس متقیوں کو کہ جو کوئی ایمان لانے میں غیب کے اوپر۔ اے عزیز احديث کی بہت اصطلاح ہیں۔ احديث کے مرتبہ میں حد اور لغت کے اشارات ازل الازال یعنی ابتدا کا ابتدا یعنی ابتدا کا مرتبہ وحدت ہے اور احديث وحدت سے الہی آگے ہے، لا تعین یعنی احديث کے مرتبہ میں کچھ مقرر نہیں کیا جاتا ہے کہ احديث ... مقرر ہے۔ احديث وہ ہے کہ تمام اشارات حبسی اور عقلی اور وحسی سوں پاک ہے اور تمام اشارات وہاں لیست ہیں۔ وہ اپنی ذات قدیم قدیم سوں قائم ہے اور احديث ہے اور تمام اشارات صفاتی وہاں لیست ہوتے ہیں اور وہ لیستی و وحسی کے اشارات سوں پاک ذات مطلق یعنی وہ ہستی اللہ کی جو ہستی کی قید سے بے قید ہے اور حد و لغت کے مرتبہ اور صفات کے مرتبہ سے بے قید ہے۔ غیب الہودیت یعنی ہودیت وحدت ہے اور احديث کے مرتبہ میں وحدت کم ہے۔ غیب الغیب یعنی غیب کا مرتبہ تو وحدت ہے اور غیب کا مرتبہ ہی احديث کے مرتبہ میں غیب ہے یعنی اے عزیز اول سے اول کا مرتبہ احديث ہے کہ اوسے ذات الہی کہتے ہیں۔ اوس مرتبہ میں حق تعالیٰ کو اپنے ”نہی اپنے“ پر توجہ نہیں ہے اور اپنی کوئی صفات پر متوجہ نہیں۔ سوا اوسے احديث کہتے ہیں یعنی احد کہہ تو ایک کا ایک یعنی ایک اپنے کا مرتبہ وحدت ہے اور احديث کے غیب میں یہ وحدت کا ایک بنا بھی کم ہے اس واسطے احديث کو ایک ہی نہ کہا جائے یعنی اگر احد کو ایک بولے تو ایک اپنے کا قید اور لغت ہوتے اور احديث

اپنے مرتبہ میں بے قید ہے تو اسے ایک ہی نہ گنہا جائے کہ ایک اپنے
کا اشارت وحدت کی طرف بولنا دوست ہے اور احدیت کو ایک ہے
نا بولنا کہ قید ہوتا ہے اور احدیت تو بے قید ہے۔ ۱۹۶

اس نثر میں سمجھانے کا انداز ہے۔ ”اے عزیز“ سے مخاطب کے ذہن میں موجود
ہونے کا پتا چلتا ہے جس کا اثر نثر کے لہجے پر پڑا ہے۔ اس نثری رسالے میں
چونکہ فلسفہ تصوف کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے اس لیے صوفیانہ
اصطلاحات کثرت سے استعمال ہوتی ہیں۔ ”فتح المبین“ کو پڑھنے سے یہ بات
واضح ہو جاتی ہے کہ لکھنے والے کو چونکہ اپنے موضوع پر قدرت ہے اس لیے
مشکل بات کو گھول کر آسانی کے ساتھ بیان کرنے پر بھی قدرت حاصل ہے۔
”یعنی“ کا استعمال کئی بار ہوا ہے لیکن یہ وضاحت کو اور واضح کرنے کی
صورت ہے۔ جملے چھوٹے چھوٹے ہیں لیکن ان کی ساخت میں ایک باقاعدگی ہے۔
فارسی اسلوب کا اثر جملے کی ساخت پر نہیں ہے اور مبتدا و خبر، فاعل و فعل
کا رشتہ برابر راست قائم ہے۔ صفات و اسمائے صفات کا استعمال بھی کم ہے۔
عبارت میں نہ ولنگی ہے اور نہ حاشیہ آرائی۔ نثر لکھنے کا مقصد یہ ہے کہ
اپنی بات اس طور پر کہہ دی جائے کہ دوسرا ایسے سمجھ لے۔ اس نثر میں
مثالت اور گہری تنجیدی موجود ہے۔ اس نثر میں، دکن میں لکھی جانے کے
باوجود، دکنی اثرات نہیں ہیں اور جو بظاہر نظر آتے ہیں وہ شال کی زبان میں
بھی موجود ہیں۔ اس اعتبار سے ”فتح المبین“ اردو اثر کا ایک قابل ذکر نمونہ
ہے جس میں مشکل و دقیق موضوع کو آسان زبان میں بیان کرنے کی شعوری
کوشش کی گئی ہے۔

اس دور میں قرآن پاک کی مختلف صورتوں کے ترجمے ہونے اور ان کی
تفسیریں بھی اردو میں لکھی گئیں لیکن ان میں سب سے اہم شاہ مراد اللہ
الہیاری سنبھلی کی ”ہارۃ عم“ کی اردو تفسیر ہے۔ ہارۃ عم قرآن پاک کا
تیسواں پارہ ہے جو زیادہ تر چھوٹی چھوٹی صورتوں پر مشتمل ہے۔ یہ تفسیر،
جیسا کہ شاہ مراد اللہ نے خاتمہ کتاب میں لکھا ہے، ”چوبیسویں تاریخ محرم
سہنے کی جمعہ کے دن تمام ہو چکی۔ حضرت پیغمبر صاحب صل اللہ علیہ و سلم
کی ہجرت کے گیارہ سو برس کے اوپر جو راسی برس گزر چکے تھے، بھاس شروع
ہوا تھا۔“ یہ تفسیر ”تفسیر مرادید“ کے نام سے کلکتہ، بمبئی، کابلور،
لاہور سے کئی بار چھپ چکی ہے۔ اس کا تاریخی نام ”غنائی نعت“ ہے جس سے
۱۹۸۵ء/۷۱ - ۱۹۸۶ء/۸۱ لکھنے ہیں۔ اکثر مطبعہ لکھنؤ میں اس کا نام ”غدا

کی لغت“ لکھا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ تفسیر مراد یہ ہے پہلے گزری ہوئی اسی
مفہول اردو تفسیر نہیں لکھی گئی تھی اس لیے اسے قرآن مجید کی پہلی اردو
تفسیر سمجھا جاوے۔

”شاہ مراد اللہ انصاری سنہ ۱۱۸۵ھ قادیان قشہندی حنفی“ ۲۱ مفہول ضلع مراد آباد
کے محلے میان سرائے کے رہنے والے تھے۔ ۲۲ یہ وہی خاندان تھا جس کے ایک
نور الدین الدولہ انصاری جہاندار شاہ، فرخ سیر اور بد شاہ کے دور کے امیر
تھے۔ شاہ مراد اللہ اپنے علم و فضل کی وجہ سے معاشرے میں عزت و احترام
کی نظر سے دیکھے جاتے تھے اور اپنے مطلوب اور درس کی وجہ سے شہرت
رکھتے تھے۔ ”تفسیر مرادیہ“ (۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ء) (۱۷۷۲ء) شاہ رفیع الدین اور
شاہ عبدالقادر کے تراجم قرآن و تفسیر سے برسوں پہلے لکھی گئی جس میں
روزمرہ کی عام زبان میں قرآن کے مطالب بیان کیے گئے ہیں۔ اس کے مخاطب
عوام ہیں اس لیے اس میں اس دور کی عام زبان محفوظ ہو گئی ہے۔ دیباچے میں
شاہ مراد اللہ نے اس تفسیر کو لکھنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ”لاکھوں
گروڑوں مسلمان جو ہندی زبان بولتے ہیں عربی فارسی زبان میں کچھ واقف نہیں
ہیں“ اور اسی لیے:

”ہیں لوگوں نے مثنیٰ قرآن پڑھا تھا۔۔۔ اُن کو قرآن کی آیتوں کی
تفسیر ہندی زبان میں معنی سناؤں گا۔ مثنیٰ والے مرد یہاں بہت
اخلاص سے شوق سے سنتے تھے۔۔۔ اس حال میں بعضے اخلاص مندوں
نے کہا جو ہم کو یہی قرآن کی آیتوں کی یہ تفسیر معلوم رہتی،
سورتوں کے معنی یاد رہتے تو کیا خوب بات ہوتی۔۔۔ اوس وقت
اللہ تعالیٰ نے اُن کے سچے شوق اور اخلاص کی برکت میں اس عاجز
بندے خاکسار کے دل میں یہ بات ڈال دی جو اس ہندی تقریر کو
وہی بات جو عربی فارسی تفسیروں کے بیان میں زبان سے لکھی ہے
اوس ہی تقریر کو کاغذ کے اوپر قلم بند کر، لکھ کر ان کو پڑھا
دیجئے تو دین کے علوم کی باتیں اُن کے اوپر خوب طرح سے معلوم
ہو جاویں، یاد رہیں، کام آویں۔۔۔ اچھے عمل گروہ کا شوق پڑھ
جاوے۔۔۔“ ۲۳

شاہ مراد اللہ کو اس بات کا احساس تھا کہ جب تک قرآن کو سمجھانے کا کام
عام مروجہ زبان میں نہیں ہوگا، دین کی ترقی اور فرد و معاشرہ کی اصلاح ممکن
نہیں۔ ان کا ارادہ تھا کہ بارہ عم کی تفسیر لکھنے کے بعد وہ اور سیاروں کی

اسی تفسیر لکھیں۔ دیباچے میں لکھتے ہیں کہ :

”عربی کے پیچھے فارسی زبان والوں نے اپنے لوگوں کے واسطے ، جو فارسی زبان جانتے تھے ، ہزاروں کتابیں دین کے علم میں ، قرآنِ حدیث کی بہت تفسیری شرحیں لکھ ڈالیں اور سب علم فارسی زبان میں لانے ڈالے ۔ بے شمار کتابیں لکھ گئیں ۔ کتنی بزرگ ہیں کسی عالم فاضل نہیں ہندی زبان میں کوئی کتاب دین کے علم میں نہ لکھی ۔ قرآنِ مجید کی تفسیر پیغمبر صلی اللہ علیہ وسلم کی حدیث کی شرح نہ کریں ۔ اللہ تعالیٰ نے اپنے فضلِ کرم میں اس عاجز بندے کے دل میں ڈالا ، توفیق بخشی ۔ سورۃ فاتحہ اور عم کے سہارے کی تفسیر اس ہندی زبان میں لکھنا شروع کیا ۔ وہی ہاک پروردگار اپنی سہرانی میں اس زبان کو صاف عبارت میں تمامی کو پچھائے دینے والا ہے ، قبولیت بخشنے والا ہے ۔ اور دل میں یہ بات ہے جو اس تفسیر سے اس سہارے کی فراغت کر چکے اس کے پیچھے فرصت فراغت ہارے اور وہ ہاک پروردگار توفیق بخشے تو اور سیاروں کی بھی تفسیر لکھے اور وقت ہارے ، اللہ تعالیٰ چاہے تو حضرت رسول اللہ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی حدیثوں کی بھی اس زمانے میں شرح لکھے ۔“

ان انتہاسات سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شاہ مراد اللہ کا مقصد عام دین کو ”صاف عبارت“ میں لکھ کر عام آدمی تک پہنچانا تھا ۔ اسی لیے انہوں نے وہ زبان استعمال کی ہے جو ان کے چاروں طرف بولی جا رہی تھی ۔ یہ وہی زبان ہے جو سوائے چند الفاظ اور ان کے مخصوص تلفظ و املا کے آج بھی گلی کوچوں اور بازاروں میں بولی جاتی ہے اور اسی وجہ سے یہ تفسیر اتنی مقبول ہوئی کہ ہر عظیم کے مختلف شہروں سے کئی بار شائع ہوئی ۔ ”تفسیر مرادیہ“ بڑے گزر اس دور کی عام زبان کے خد و خال ، اس کی ساخت اور اس کے کئی لہجے سامنے آئے ہیں ۔ اس کتاب میں اردو کے جتنے الفاظ استعمال میں آئے ہیں اتنی تعداد میں اس سے پہلے خیال کی کسی اور تصنیف میں استعمال نہیں ہوئے ۔ ”تفسیر مرادیہ“ میں اندازِ خطیبانہ ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ ایک شخص عقیدت مندوں کے درمیان بیٹھا ان سے خطاب کر رہا ہے اور اپنی بات اور علم دین کے نکات ان کی زبان میں صفائی کے ساتھ بیان کر رہا ہے ۔ اسی لیے صفائی ، سلامت اور روانی ”تفسیر مرادیہ“ کے اسلوبِ اثر کی بنیادی خصوصیت ہے ۔ اس کی اثر میں تقریر کا لہجہ و انداز ہے اور اس لیے اس کے طویل جملے بھی مربوط و مسلسل

ہیں۔ یہاں طویل جملوں کی ساخت پر فارسی اسلوب کا اثر نہیں ہے، بلکہ طویل جملے میں بھی سننے یا پڑھنے والے کو، فاعل اور فعل کے واسطے کے باوجود، تسلسل و ربط کا احساس رہتا ہے۔ اس میں نہ عربی فارسی کے منکلی الفاظ و تراکیب ہیں اور نہ استعارات سے پیدا ہونے والی شاعرانہ دلچسپی ہے۔ یہ ایک ایسی نثر ہے جس کا مقصد یہ ہے کہ اپنی بات سننے والے تک دل نشیں انداز میں پہنچا دی جائے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کا اسلوب اُردو نثر کا نظری، بنیادی اسلوب ہے۔ اس اسلوب میں واعظ کا لہجہ، علم کا وقار اور مقصد کی گرمی شامل ہے۔ اسی لیے شاہ مراد اللہ اپنی بات کو طرح طرح سے مختلف لفظوں میں دہرا کر بیان کرتے ہیں تاکہ اثر و وضاحت کے ساتھ بات دوسروں تک پہنچ جائے۔ یہ اسلوب یہاں یکساں طور پر ساری کتاب میں ملتا ہے۔ یہ چند مثالیں دیکھئے:

”تب حکم فرمایا کہ ہم خلق کو ہدایت کرو، گمراہوں کو راہ بتاؤ، جاہلوں کو عالم کرو اور ناخبرداروں کو خبردار کرو، غافلوں کو ہوشیار کرو، سوتلوں کو جگڑو، اندھوں کو سیدھی راہ بتاؤ۔“
(دیباچہ: ص ۴) ف

”اسی طرح سے دے احسن لادان سب اپنی اپنی نادانی کے سبب ایسی ایسی باتیں آپس میں کہنے لگے، اختلاف کرتے تھے، گجھ کا کچھ کہتے تھے۔“ (ص ۸) ف

”اس واسطے اللہ تعالیٰ نے جوڑا جوڑا طرح بہ طرح خوب صورت بد صورت قوی ضعیف زرد اور لالٹوان بھاری ہلکے موٹے دیلے غنی فقیر پیدا کیے بنائے۔“ (ص ۱۰) ف

اس تصنیف میں سمجھانے کا عمل چونکہ لکھنے والے کے بصری نظر ہے اسی لیے اس میں بات چیت کا لہجہ بہت واضح ہے۔ اس میں عبارت آرائی نہیں ہے لیکن ایسی دلکشی ضرور ہے کہ پڑھنے یا سننے والا اسے دلچسپی سے سن یا پڑھ سکے۔ بات کو تفصیل سے کہول کر بیان کرنے کا عمل اس اسلوب کا حصہ ہے۔ یہ اسلوب آج بھی خطیبوں، مبلغوں اور واعظوں کی تقریروں اور تحریروں

۱۔ دیباچے کے اقتباسات ”تفسیر مرادیہ“ مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لاہور سے
دئے گئے ہیں اور باقی اقتباسات تفسیر مرادیہ، مطبوعہ مطبع سہانہ دی کلکتہ
۱۸۵۹/۱۲۶۶ ع سے دئے گئے ہیں۔

میں نظر آتا ہے۔ اس میں روزمرہ کی وہ زبان استعمال ہوتی ہے جو کئی گنوچوں میں بولی جاتی تھی اور جو اس سے چلے اس طور پر استعمال میں نہیں آئی تھی۔ اسی زلدہ زبان نے دو سو سال سے زیادہ عرصہ گزر جانے کے باوجود اس تسبیہ کو نہ صرف زلدہ رکھا ہے بلکہ اردو نثر کی تاریخ کا حصہ بنا دیا ہے۔

”تفسیر مرادید“ چونکہ قرآن کے تیسویں پارے کی تفسیر ہے، جو چھوٹی چھوٹی - ورتوں پر مشتمل ہے اور جن کے موضوعات میں حد درجہ تنوع ہے، اس لیے اس کے اسلوب میں بھی تنوع پیدا ہو گیا ہے۔ شاہ مراد اللہ نے کہیں روایت بیان کی ہے، کہیں کسی پیغمبر کی داستان سنائی ہے، کہیں دوزخ جنت کا بیان ہے، کہیں ابابیل اور ہاتھوں کی لوج کا ذکر ہے، کہیں زمانے کا، کہیں لوح و قلم کا، کہیں علم کا اور کہیں اچھے برے اعمال کا ذکر ہے۔ اسی لیے ”تفسیر مرادید“ میں اظہار بیان کی اکتا دینے والی یکسانیت پیدا نہیں ہوتی اور انداز بیان موضوع کی مناسبت سے بدل کر تنوع کا اثر پیدا کرتا ہے۔ موضوع کی مناسبت سے پیدا ہونے والے اس تنوع کو محسوس کرنے کے لیے یہ دو اقتباسات پڑھیے :

”ان وقتوں میں یمن کے ملک میں وہ بادشاہ، جس کا زولواس نام تھا، بادشاہی کرتا تھا۔ اس کا ایک وزیر تھا، کلین تھا، ساحر جادوگر تھا۔ جادو کے بہت طرح طرح کے عمل جانتا تھا۔ اس بادشاہ کے ملک کا کاروبار اسی کے ہاتھ میں تھا۔ بادشاہ بغیر اس کے حکم کے کچھ کر نہ سکتا تھا۔ سب لوگ اسی کے تابع تھے۔ اس کا حکم تمام ملک میں اس کے جاری تھا۔ جب وہ بوڑھا ہوا ایک دن بادشاہ سے گہا میں بوڑھا ہوا ہوں۔ ضعیفی سنی میرے حواس میں، قوتوں میں بہت آئی ہے۔ دیکھنے میں، سننے میں تفاوت ہوا ہے۔ صلاح مصلحت یہ ہے جو اپنے لوگوں میں سے ایک کوئی آدمی مجھ پر گھر کر میرے حوالے کرو۔ جوان ہووے، اصل ہووے، عقل فہم خوب رکھتا ہووے۔۔۔“ (ص ۱۳۱)

اے بڑے گراں بہہ اعتبار پڑھیے جس میں دوزخ کا بیان ہے :

”دوزخ کو ہزار برس عذاب کے لڑختوں نے دھکایا۔ تمام سرخ ہو گئی۔ پھر ہزار برس دھکایا جلایا، زرد ہو گئی۔ پھر ہزار برس میں دھونکایا دھکایا، سیاہ کالی ہو گئی۔ پھر ہمیشہ دھکاتے ہیں۔ رات دن کالی ہوتی

جاتی ہے ۔ ایسی بلا آگ میں پڑیں گے ، جلیں گے ، کپیں گے ۔“

(ص ۱۶۸)

ان دونوں اقتباسات میں بنیادی اسلوب ایک ہے لیکن موضوع کی مناسبت سے طرز ادا کی سطح پر لیجئے میں ایک ایسی تبدیلی آ جاتی ہے کہ پہلے میں انسانی رنگ در آنا ہے اور دوسرے میں دوزخ کی ڈراؤنی تصویر خوف کا اثر پیدا کر دیتی ہے اور نثر نگار کا مقصد پورا ہو جاتا ہے ۔ یہی النوع اس تفسیر کی نثر کو اہم بنا دیتا ہے ۔ اس رنگ کی سادہ نثر اب تک نہیں لکھی گئی تھی جس میں حقائق بیان کے ساتھ خطیبانہ چاشنی موجود ہے ۔ اس میں سجانے بنانے منولونے کا کوئی مصنوعی عمل نہیں ہے ۔ نہ استعارے ہیں ، نہ قافیہ و وزن کا التزام ہے لیکن اس کے باوجود اس میں اثر انگیزی موجود ہے ۔ یہاں اسلوب پر نہیں بلکہ بات اور مقصد پر زور ہے ، جو نثر کا جدید تصور ہے ۔ اس نثر میں جتنے دریا کی سی روانی بھی ہے ۔ چلتے مختصر بھی ہیں اور طویل بھی لیکن طویل چلتے میں بھی ، فعل تک پہنچ کر قائل کو تلاش نہیں کرتا پڑتا بلکہ طویل جملہ جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے مفہوم کو ساتھ لے کر بڑھتا ہے ۔ یہاں جملہ اس لیے طویل ہے کہ بات کو ایک سانس میں پھیلا کر بیان کیا جا رہا ہے تاکہ وہ پوری طرح دل نشیں ہو جائے ۔ پوری کتاب کا موضوع مذہبی ہے لیکن اس میں فارسی و عربی کے وہی الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو عام فہم ہیں ۔ فارسی تراکیب کا استعمال بھی بہت کم ہے ۔ اخلاقت کا استعمال بھی غالباً خال ہے ۔ اسی لیے ”تفسیر مرادید“ اس دور میں خالص اردو نثر کا ایک قابل قدر نمونہ ہے ۔ شاہ مراد اللہ کے ذہن میں نثر کے وہی اصول ہیں جنہیں آئندہ دور میں سرمد نے اپنایا ۔ شاہ مراد اللہ اسی اسلوب کے پیش رو ہیں ۔ یہ بات ذہن نشیں رہے کہ فورٹ ولیم کالج کی پیدائشی میں ابھی پندرہ سال کا عرصہ باقی ہے ۔

شاہ مراد اللہ کے ہاں سین (سے) نیں (نے) کنہیں (کسی) وے (وہ) استعمال ہوئے ہیں ۔ مصادر میں آولہ ، جاولہ ، ہاولہ ، سمجھاولہ ، فرماولہ ، سناولہ اور ان کی مختلف صورتیں استعمال ہوتی ہیں ۔ کہیں علامت قائل ”نے“ ترک کر دیا گیا ہے کہیں صحیح طور پر استعمال کیا گیا ہے ۔ اسی طرح پھنر (پتھر) اندھیری (اندھیری) بدبوئی (بدبو) خوشبوئی (خوشبو) کمل (کھیل) دھب (جھب) پچھان (پچھان) بھلی (بھل) ہالنے ہارا ، روڑی دینے ہارا وغیرہ استعمال کیے ہیں ۔ یہ سب الفاظ اس دور کی عام زبان کا حصہ تھے اور ان کی مثالیں ہم آہو ، میر ، سودا ، قائم کے مطالعے میں دیکھ آئے ہیں ۔ شاہ مراد اللہ کی زبان اور اس دور

کی زبان میں کوئی فرق نہیں ہے۔ شاہ مراد اللہ نے ہد تقی میر کی طرح الفاظ اس طرح استعمال کئے ہیں جس طرح وہ بولے جاتے تھے۔ مثلاً :

”حضرت ہود نے مومنوں کو لے کر ایک طرف ’جُدی‘ جگہ میں لے گئے اور سب کو ایک جگہ بیٹھال کر تمام کے گردا گرد آس پاس ایک خطا کر دیا۔“ (ص ۱۷۵)

اس میں ’جُدی‘، بیٹھال کر، گردا گرد، خطا کر دیا وہ الفاظ ہیں جو عام زبان میں استعمال ہوتے تھے اور آج بھی ہوتے ہیں۔ بیٹھال دو، لٹال دو آج بھی ہم بولتے ہیں اور لکھتے وقت بیٹھا دو، لٹا دو، لکھتے ہیں۔ ایک جگہ شاہ مراد اللہ نے ”کاڑی گئی لڑی“، بجائے ”کاڑی ہوئی لڑی“، استعمال کیا ہے۔ ”گئی“ کا اس طور پر استعمال گزشتہ پندرہ سال سے اردو نثر میں بڑھتا جا رہا ہے اور اکثر اخباروں، رسالوں میں ”اس موقع پر لی گئی تصویر“ یا ”بھائی گئی فلم“ یا ”مستدرجہ بالا کاغذات درج کی گئی ہدایات کے مطابق روانہ نہ کرنے کی صورت میں۔۔۔“ قسم کے جملے نظر آتے ہیں۔ شاہ مراد اللہ کے اس استعمال سے معلوم ہوا کہ ”گئی“ کا یہ استعمال اس زمانے کی عام زبان کا حصہ تھا۔

شاہ ہد ولیع الدین (۱۱۶۳ - ۱۲۳۳ھ/ ۱۷۵۰ - ۱۸۱۸ع) ۲۵ جن کا پورا نام رفیع الدین عبدالوہاب ۲۶ تھا، شاہ ولی اللہ کے چار بیٹوں میں سے تیسرے بیٹے تھے اور شاہ عبدالعزیز (م ۷ شوال ۱۲۳۹ھ/ ۹ جون ۱۸۲۳ع) اور شاہ عبدالقادر کی طرح ان جید علما میں شمار ہوتے تھے جنہوں نے نہ صرف اپنے والد کا نام روشن کیا بلکہ ان کی دینی تحریک اور علمی روایت کو بھی آگے بڑھایا۔ شاہ رفیع الدین دہلی میں پیدا ہوئے۔ یہیں پلے بڑھے۔ تحصیل علوم اپنے والد شاہ ولی اللہ سے اور تکمیل اپنے بڑے بھائی شاہ عبدالعزیز سے کی۔ جب گھبر سنی اور ضعف مزاج کی وجہ سے شاہ عبدالعزیز درس و تدریس کا سلسلہ جاری نہ رکھ سکے تو ان کا درس بھی شاہ رفیع الدین دہلی لکھے۔ انہیں متولات و معولات دونوں پر پکساں قدرت حاصل تھی اور ریاضیات میں تو انہیں موجد کا درجہ حاصل تھا۔ ۲۷ سرسید نے لکھا ہے کہ ”ہر فن کے ساتھ اس طرح کی مناسبت تھی کہ ایک وقت میں فنون متباہنہ اور علوم مختلفہ دوس فرماتے تھے۔ جب ایک کی تعلیم سے دوسرے کی تعلیم کی طرف متوجہ ہوتے حضار خدمت کو یہ معلوم ہوتا تھا کہ گویا اسی فن میں جامہ پکائی ان کے قانت استعداد پر قطع ہوا ہے۔“ ۲۸ عربی و فارسی پر پورا عبور حاصل تھا۔ عربی میں کئی قصائد کے علاوہ اردو، عربی و فارسی میں کیم و یلہ یس کتابیں ان سے یادگار ہیں۔ علم اور تقویٰ دونوں کے اعتبار

ہے۔ ان کا درجہ بلند ہے۔ ہاک باطن، آزاد شیخ اور صالح گو انسان تھے۔ ۲۹
بر عظیم میں ان کی عام شہرت استاد، عالم اور مصنف کی حیثیت سے آج تک
ہماری تہذیب تاریخ کا حصہ ہے۔ اردو زبان و ادب کی تاریخ میں ان کی اصل
شہرت قرآن پاک کے اس پہلے اردو ترجمے کی وجہ سے ہے جو انہوں نے اس
صدی کے آخر میں کیا۔ ترجمہ قرآن کے علاوہ اردو میں ان کی ایک اور تصنیف
”تفسیر ربیعی“ ہے لیکن اردو ترجمہ و تفسیر انہوں نے اپنے قلم سے نہیں بلکہ
بول کر لکھوائے۔ ان کے ایک شاگرد سید نجف علی خاں نے قرآن مجید
تحت لفظی ان سے پڑھا۔ جو کچھ شاہ رفیع الدین پڑھاتے رہے وہ لکھتے رہے اور
جب مکمل ہو گیا تو اصلاح کے لیے پیش کر دیا۔ یہی صورت ”تفسیر ربیعی“
کے ساتھ ہوئی جس کی تفصیل نجف علی خاں کے بیٹے میر عبدالرزاق نے
”تفسیر ربیعی“ کے دیباچے میں ان الفاظ میں دی ہے :

”کہتا ہے خاکسار میر عبدالرزاق بن سید نجف علی خاں المعروف بہ
نوحیدار خاں غفر اللہ لہ، ولوالدیہ کہ والد بزرگوار میرے نے خدمت
جناب عالم ہا عمل و فاضل بے بدل، واقعہ علوم معقول و منقول
خلاصہ علمائے متاخرین مولوی رفیع الدین رحمہ اللہ علیہ کی عرض کیا
تھا کہ میں چاہتا ہوں کہ ترجمہ کلام اللہ تحت لفظی آپ سے پڑھ کر
زبان اردو میں لکھوں۔ پھر اوس کو آپ ملاحظہ فرما کر اصلاح دے
کر درست فرما دیا کریں۔ چنانچہ آپ نے قبول فرمایا اور تمام کلام اللہ
اسی طرح سے مرتب ہوا اور رواج پایا ہے۔ اوس صورت سے تفسیر
سورۃ بقرہ کی بطور قائلوں کے تمام و کمال مفصل و مشرح لکھی تھی اور
موسوم بہ ”تفسیر ربیعی“ کیا، اس واسطے کہ نام مبارک اون کا بھی
رفیع الدین ہے۔“ ۳۰۰

”تفسیر ربیعی“ شاہ رفیع الدین کی وہ اردو تفسیر ہے جس کا ذکر بہت
کم ہوا ہے۔ اس میں سورۃ بقرہ کی تفسیر بول چال کی عام زبان میں لکھی گئی
ہے۔ اس کا طرز بیان خطیبانہ ہے۔ شاہ رفیع الدین نے ساری تفسیر میں یہ انداز
اختیار کیا ہے کہ پہلے ایک آیت کا ترجمہ دیتے ہیں جو لفظی کے بجائے وضاحتی
ہوتا ہے اور پھر اس آیت کے مطالب و معانی کی تشریح کرتے ہیں۔ مثلاً :
ترجمہ : ”جس نے کیا واسطے تمہارے زمین کو بھولا اور آسمان کو
چھت اور اتارا آسمان سے پانی۔ پس نکالا ساتھ اس کے چلوں سے
رزق واسطے تمہارے۔ پس مت مقرر کرو واسطے اللہ کے شریک

اور تم جانتے ہو۔“

تفسیر : جن لوگوں پر خطاب تھا تین طرح کے تھے۔ ظاہر اور باطن سے
 ماننے والے وہ مومن تھے اور ظاہر و باطن سے انکار کرنے والے
 وہ کافر تھے اور ظاہر سے اقرار کرنے والے اور باطن سے انکار کرنے
 والے وہ منافق تھے۔ جب تینوں کا احوال بیان کیا سب لوگوں
 کو حکم کیا میری بندگی کرو اور میرے کلام میں شک نہ
 لاؤ اور جو یہ نہ کرو گے تو آگ کا عذاب کروں گا اور جو
 مانو گے تو بہشت دوں گا۔ کہتے ہیں کہ ایک دوسرے کا جو
 حکم ماننا ہے تین واسطے ہوتا ہے۔ یا واسطے جلع احسان کے یا
 واسطے سکونت کے یا واسطے معاش کے۔ اوس کے عمل میں
 حق تعالیٰ نے بتلا دیا کہ تینوں کام تم کو مجھ سے ہیں۔“ ۳۱۱

شاہ رفیع الدین کی نثر اور اس کے طرزِ عبارت میں زور ہے۔ وہ اپنی بات، شاہ
 مراد اللہ کے برخلاف، اختصار کے ساتھ بیان کرتے پر قادر ہیں۔ ان کی نثر
 میں بھی عبارت آرائی اور رنگینی نہیں ہے۔ دونوں کے اسلوب سادہ، روان،
 عام بول چال کی زبان میں اور خطیبانہ ہیں لیکن شاہ رفیع الدین کے اظہارِ بیان کی
 فہمی سطح شاہ مراد اللہ سے بلند ہے۔ ان دونوں تفسیروں کو بڑھ کر دو فہموں
 کے علم اور الدائر فکر کا فرق سامنے آتا ہے اور اس سے ان دونوں کے اسلوب
 کا فرق پیدا ہوتا ہے۔ شاہ مراد اللہ کے بیان میں گہرائی نہیں ہے۔ شاہ رفیع الدین
 کے ہاں سادگی اور روئمرہ کی زبان کے استعمال کے باوجود تہ داری اور معنویت
 ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے اوپر کے اقتباس سے ایک مختلف اقتباس دیکھیے :

”حق تعالیٰ نے حضرت آدم کو مکے کے پاس نعلان ایک میدان ہے
 اوس میں پیدا کیا اور کئی دن زمین پر رکھا اور رزق بہشت سے بھیجا۔
 یہ ہر جانوروں میں جوڑی دیکھتے تھے اور آپ تہائی سے گھبراتے تھے۔
 ایک بار جو سوئے، دیکھا کہ ایک عورت میری قسم کی میرے پاس
 بیٹھی ہے۔ بہت محوش ہوئے۔ جب آنکھ کھلی کچھ نہ پایا۔ وحشت
 ان کو زہادہ ہوئی۔ حق تعالیٰ نے جبرئیل کو بھیجا اور اونہوں نے
 اون کی بائیں پسلی کے نیچے چاک کیا اور اوس میں سے حضرت حوا
 کو، کہ حق تعالیٰ کی قدرت سے پیدا ہو گئی تھیں، نکال کر اون کے
 پاس بٹھا دیا اور حق تعالیٰ نے حضرت حوا کا نکاح حضرت آدم سے
 بالادہ دیا۔ پھر فرشتوں کو حکم کیا کہ ایک تخت پر دونوں کو بٹھا

مگر بہشت میں جا اوتاریں ۔ جب بہشت میں گئے ، حق تعالیٰ نے مالک بہشت کا کہا تاکہ وہاں کے بے کارخانے دیکھ کر ویسے ہی زمین میں بناویں اور ویسی خوبی کی نعمتیں گھاتے میں اور بہتے میں تیار کریں اور کتنی مدت غذا بے نضام اور بے محنت کھا کر قوت پکڑیں ۔ لیکن جب ان کو بول اور برازی کی حاجت نہ تھی ، ان اضافی کچھو کچھ نہ تھی لیکن آزمائش کے واسطے ایک درخت کے کھاتے سے منع کر دیا اور حکمت رکھی کہ یہ زمین میں گتہ کار ہو کر اوترب تو ہندگی میں اور لڑ میں رہیں ، نہ یہ کہ بسبب عزت خلافت کے دعوا خدائی کا کریں ۔ ۳۲۱۱

شاہ ولیع الدین کی لٹر میں بھی حسب ضرورت چھوٹے اور بڑے چٹے ساتھ ساتھ آئے ہیں لیکن ان میں خطباتہ الداز کے باوجود وہ تکرار بیان نہیں ہے جو شاہ مراد اللہ کی لٹر میں ملتی ہے ۔ فارسی عربی کے وہ الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو عام زبان کا حصہ بن چکے ہیں ۔ اس لٹر میں فاعل مفعول فعل کی ترتیب میں زیادہ باقاعدگی ہے ۔ شاہ مراد اللہ کے ہاں زبان کی عوامی سطح ، عوامی لہجہ اور عوامی تلفظ موجود ہے ۔ شاہ ولیع الدین کے ہاں ، عام الفاظ اور سادگی کے باوجود ، ایک ایسی سطح ہے جو عوام و خواص دونوں کے ہاں یکساں ہے ، اس لیے شاہ ولیع الدین کے بیان میں زیادہ رچاؤ ہے ۔ اسلوب بیان کا یہ وہی ٹھنک ہے جو آج تک خطیبوں کے ہاں اسی انداز میں مروج ہے ۔ شاہ ولیع الدین کی لٹر میں محاورے بھی ہیں اور فقرہ بھی ۔ وضاحت کے لیے وہ تشبیہیں بھی استعمال کرتے ہیں ۔ ایسے الفاظ بھی استعمال کرتے ہیں جنہیں عوام بولتے تھے لیکن اظہار کی مناسبت اور فکر کی رچاؤ کی وجہ سے ان الفاظ میں عاصیالہ بن باقی نہیں رہتا ۔ شاہ ولیع الدین نے قرآن کے گہرے مطالب کو عام بول چال کی زبان میں بیان کر کے اردو لٹر کو نہ صرف ولار ہنشا بلکہ مذہبی و علمی لکڑا کو بیان کرنے کی روایت کو بھی آگے بڑھایا ، لیکن ان کے ترجمہ قرآن کی نوعیت اس سے مختلف ہے ۔ اس ترجمے کی ماہیت کو شاہ عبدالقادر کے ترجمے کے ساتھ ہی بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے ۔

شاہ ولیع الدین ، شاہ عبدالقادر سے عمر میں پانچ سال بڑے تھے اس لیے قیاس کیا جاتا ہے کہ قرآن مجید کا ترجمہ چٹے شاہ ولیع الدین نے کیا ہوگا ۔ ایک دلیل اس سلسلے میں یہ بھی دی جاتی ہے کہ شاہ ولیع الدین نے اپنے ترجمہ قرآن کے دیباچے میں اپنے والد کے فارسی ترجمہ قرآن کا ذکر تو کیا ہے لیکن شاہ

عبدالقادر کے ترجمے کا ذکر نہیں کیا۔ اگر شاہ عبدالقادر کا ترجمہ ان سے پہلے ہو چکا ہوتا تو شاہ رفیع الدین اس کا ذکر اپنے دیباچے میں ضرور کرتے۔ لیکن یہی صورت شاہ عبدالقادر کے ہاں بھی ملتی ہے۔ انہوں نے اپنے ترجمہ "قرآن کے دیباچے میں شاہ ولی اللہ کے فارسی ترجمے کا تو ذکر کیا ہے لیکن کہیں شاہ رفیع الدین کے ترجمے کا ذکر نہیں کیا۔ البتہ اس عبارت سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شاہ رفیع الدین کے تحت لفظی ترجمے کو دیکھ کر انہیں خیال آیا کہ اس سے معنی و مفہوم واضح نہیں ہوتے اس لیے ایسا ترجمہ کرنا چاہیے جس سے معنی قرآن آسان ہو جائیں۔

"اب گئی ہاتھی معلوم رکھیے۔ اول یہ کہ اس جگہ ترجمہ لفظ بلفظ ضرور نہیں کیونکہ ترکیب ہندی عربی سے پتہ بند ہے۔ اگر بہتہ وہ ترکیب رہے تو معنی مفہوم نہ ہوں۔ دوسرے یہ کہ اس میں زبانِ ریختہ نہیں بولی بلکہ ہندی متعارف، تا عوام کو بے تکلف درکاشت ہو ۳۳۔"

شاہ رفیع الدین کا ترجمہ چونکہ لفظ بہ لفظ ہے اور اس سے معنی و مفہوم واضح نہیں ہوتے اس لیے شاہ عبدالقادر نے، بڑے بھائی شاہ رفیع الدین کا نام لیے بغیر، اسی ترجمے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاہ رفیع الدین کا ترجمہ شاہ عبدالقادر کے ترجمے سے مقدم ہے اور چونکہ شاہ عبدالقادر کا ترجمہ ۱۱۲۰ھ/۹۱ - ۱۷۹۰ع میں مکمل ہوا اس لیے شاہ رفیع الدین کا ترجمہ اس سے چند سال پہلے ۱۱۲۰ھ/۸۸۵ع یا اس سے کچھ پہلے مکمل ہوا ہوگا۔

شاہ رفیع الدین کا ترجمہ، جسے انہوں نے سید نجف علی خاں کو لکھوایا تھا، لفظی ترجمہ ہے جس میں متنِ قرآن کی انتہائی باہندی کی گئی ہے۔ شاہ رفیع الدین نے ہر لفظ کے بیچ اُردو کا مناسب ترین لفظ لکھ دیا ہے اور وضاحت کے لیے الفاظ بڑھانے یا ترجمے کو باعوارف بنانے کی بالکل کوشش نہیں کی۔ وہ قرآن کے متن سے ذرہ بھر ادھر سے ادھر نہیں ہوئے اس لیے اس ترجمے میں مربوط جملوں کی تلاش بے معنی ہے۔ عربی میں پہلے مضاف آتا ہے اور پھر مضاف الیہ۔ اُردو ترجمے میں بھی اسی صورت کو برقرار رکھا گیا ہے۔ اسی طرح عربی میں فعل، فاعل اور مفعول سے پہلے آتا ہے۔ شاہ رفیع الدین نے ترجمے میں یہی صورت باقی رکھی ہے لیکن اس التزام کے باوجود سارے ترجمے میں کوئی لفظ مشکل سے ایسا ملے گا جو نامِ نعم نہ ہو۔ سرسید نے شاہ رفیع الدین و شاہ عبدالقادر کے ترجموں کے بارے میں لکھا ہے کہ "مولوی عبدالقادر صاحب کا اُردو ترجمہ

کلام اللہ کا اردو لغات کے لیے ایک بڑی سند ہے اور مولوی رفیع الدین صاحب کا ترجمہ تراکیب نحوی کے لیے ایک بہت بڑی دستاویز ہے۔ "۳۴" رفیع الدین صاحب کے ترجمے کی تارضی اہمیت یہ ہے کہ یہ اردو زبان میں قرآن مجید کا پہلا ترجمہ ہے۔ اس ترجمے نے ہند دروازے کھول کر قرآن کے اردو ترجمے کی ایسی روایت قائم کی کہ یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔ لفظی ترجمہ ہونے کے باوجود یہ وہ ترجمہ ہے جو قرآن کی روح، اس کے مزاج کے مطابق اور قریب قرین ہے۔ شاہ عبدالقادر کا ترجمہ قرآن اس سلسلے کی دوسری کڑی ہے۔

شاہ عبدالقادر (۱۱۶۷ھ — ۱۲۳۰/۱۷۵۳ع — ۱۸۱۳ع) ۳۵ شاہ ولی اللہ کے چوتھے بیٹے اور شاہ عبدالعزیز اور شاہ رفیع الدین کے چھوٹے بھائی اور اپنے وقت کے جیسے عالم اور متقی و پرہیزگار انسان تھے۔ ابتدائی تعلیم اپنے والد سے اور تکمیل شاہ عبدالعزیز سے کی۔ اکبری مسجد میں قرآن، حدیث اور فقہ کا درس دیتے تھے اور اسی مسجد کے ایک حجرے میں رہتے تھے۔ درس و تدریس کے بعد بیشتر وقت عبادت یا مطالعہ میں صرف کرتے تھے، اسی لیے تصنیف و تالیف کی طرف زیادہ توجہ نہیں تھی۔ سرمد نے لکھا ہے کہ "آپ کے علم و فضل کا بیان کرنا ایسا ہے کہ کوئی آفتاب کی تعریف فروغ اور فلک کی مدح بلندی کے ساتھ کرے۔" ۳۶ ان کے شاگردوں میں بڑے نامور علماء پیدا ہوئے۔ مولانا فضل حق خیر آبادی اور سید احمد شہید برہنوی انہی کے نامور شاگرد تھے۔ ان کا علم و فضل ہماری تہذیبی تاریخ کا حصہ ہے لیکن آج ان کی اصل شہرت اردو ترجمہ قرآن اور اس کی مختصر تفسیر کی وجہ سے ہے۔ شاہ عبدالقادر کا ترجمہ جس کا تارضی نام "موضح قرآن" ہے ۱۲۰۵ھ/۹۱-۱۷۹۰ع میں مکمل ہوا۔ انہوں نے موضح قرآن کے دیباچے میں لکھا ہے کہ "اس کتاب کا نام موضح قرآن ہے اور میں اس کی صفت ہے اور میں اس کی تاریخ ہے۔" ۳۷ اس ترجمے میں انہوں نے ان امور کو بھی نظر رکھا ہے :

- (۱) "ترجمہ لفظ بلفظ ضروری نہیں کیونکہ ترکیب ہندی ترکیب عربی سے بہت بعید ہے۔ اگر بعینہ وہ ترکیب رہے تو معنی مفہوم نہ ہوں۔"
- (۲) "اس میں زیادہ رشتہ نہیں بولی بلکہ ہندی متعارف، نا عوام کو بے تکلیف دریافت ہو۔"

اور یہ بھی بتایا کہ :

(الف) "پرچند ہندوستانوں کو معنی قرآن اس سے آسان ہوئے لیکن اب بھی استاد سے سند کرنا لازم ہے۔"

(ب) ”اول لفظ ترجمہ قرآن ہوا تھا ، بعد اس کے لوگوں نے خواہش کی تو بعضے نواید زاہد بھی متعلق تفسیر داخل کیے ۔ اس قاعدہ کے استعمال تکو حرف ف نشان رکھا ۔“

شاہ عبدالقادر کا ترجمہ اسی لیے لفظی نہیں بلکہ وراثتی ہے ۔ اس کے جملے کی ساخت پر ، شاہ رفیع الدین کے ترجمے کے برخلاف ، اردو جملے کا مزاج حاوی ہے ۔ اس میں روزمرہ و محاورہ کا بھی خیال رکھا گیا ہے اور ساتھ ساتھ عربی لفظ کے لیے منتخب و موزوں اردو لفظ استعمال کرنے کا التزام کیا ہے ؛ مثلاً ضیا کے لیے چمک ، نور کے لیے اجالا ، حور کے لیے گوری ، عذابِ عظیم کے لیے بڑی مار وغیرہ ۔ مروجہ فارسی الفاظ کے لیے بھی اردو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں ؛ مثلاً ہر س کے بجائے ’بوجھ‘ ، بعد کے بجائے ’پچھے‘ ، محنت باب کے بجائے چنکا وغیرہ ۔ قرآن مجید کا یہ ترجمہ اردو ہندی لغت کا ایک بڑا خزانہ ہے ۔ اس ترجمے کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہ عبدالقادر عام لفظوں کو نئے معنی دے کر انہیں نئی زندگی دے رہے ہیں ۔ اس میں کثرت سے ایسے عام الفاظ استعمال ہوئے ہیں جنہیں ہم آج بھی عربی و فارسی الفاظ کے بجائے استعمال کر کے اپنے اظہار کو ایک نیا رنگ دے سکتے ہیں ۔ اس میں وہی زبان استعمال ہوئی ہے جو عوام میں رائج تھی اور شاہ صاحب نے اس عوامی زبان و محاورہ کو قرآن جیسے کتاب کے ترجمے کے لیے استعمال کر کے ایک نئی رفعت عطا کی ہے ۔ اس ترجمے میں ”کہنے لگیاں“ یا ”جس طرف مجھے ہلاتیاں ہیں“ جیسے جملے اس دور کی مروجہ زبان ہیں کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ جمع فاعل کے مطابق جمع فعل کا استعمال جہاں قدیم اردو میں ملتا ہے وہاں آبرو ، لاجی ، میر ، سودا اور قائم کے ہاں بھی اسی طرح ملتا ہے ۔ شاہ عبدالقادر نے قرآن مجید کا اس التزام کے ساتھ ترجمہ کر کے کہ اس میں مروجہ اردو زبان کے الفاظ ، مترادفات و مرادفات استعمال ہوں ، ایک ایسا کام کیا ہے جس سے ایک طرف ان کے دینی مقاصد کو تقویت پہنچی اور دوسری طرف اردو زبان میں اظہار کی غیر معمولی قوت پیدا ہو گئی ۔ یہ ترجمہ لسانی نقطہ نظر سے بھی ایک اہم کارنامہ ہے ۔ شاہ عبدالقادر اور شاہ رفیع الدین کے ترجمے مزاج اور اسلوب کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں ۔ یہ فرق اُس وقت واضح ہوتا ہے جب ہم ان دونوں ترجموں کے ایک پارے کی ایک ہی سورت کو ساتھ رکھ کر پڑھنے ہیں ۔ مثلاً یہ دو سورتیں دیکھیے :

ترجمہ شاہ عبدالقادر

سورۃ یوسف پارہ : ۱۲

”اور کہا بادشاہ نے ، میں خواب دیکھتا ہوں ، سات گالیں سوئی ان کو کھاتی ہیں سات دہلی ، اور سات بالیں ہری اور دوسری سوکھی۔ اے دربار والو تعبیر گھو مجھ سے میرے خواب کی ، اگر ہو تم خواب کی تعبیر کرتے ۔ بولے یہ اڑنے خواب ہیں اور ہم کو تعبیر خوابوں کی معلوم نہیں اور بولا وہ جو بچا تھا ان دولوں میں اور باد کہا مدت کے بعد ، میں جاؤں تم کو اس کی تعبیر ، سو تم مجھ کو بھیجو۔ جا کر کہا یوسف اے سچے ، حکم دے ہم کو اس خواب میں سات کھنکھن سوئی ان کو کھاتیں سات دہلی اور سات بالیں ہری اور دوسری سوکھی کہ میں نے جاؤں لوگوں پاس ، شاید ان کو معلوم ہو۔ کہا تم کھنکھنی کرو گے سات برس تک کر۔ سو جو کالو اس کو چھوڑ دو اس کی بال میں مگر تھوڑا جو کھاتے ہو پھر آویں گے اس بچھے سات برس سختی کے ، گھاتیں جو رکھا تم نے ان کے واسطے مگر تھوڑا جو روک رکھو گے۔ پھر آوے گا اس بچھے ایک برس ، اس میں مہینہ ہاویں گے لوگ اور اس میں رس ٹھوڑی گے ، اور کہا بادشاہ

ترجمہ شاہ رفیع الدین

سورۃ یوسف پارہ : ۱۲

”اور کہا بادشاہ نے تحقیق میں دیکھتا ہوں سات ہل موئے ، کھاتے جاتے ہیں ان کو سات دہلی اور سات بالیں سبز اور سات سوکھی ، اے سردارو ، جواب دو مجھ کو بیچ خواب میری کے ، اگر ہو تم واسطے خواب کے تعبیر کرتے۔ کہا انہوں نے ، یہ ہیں پریشان خواب اور نہیں ہم ساتھ تعبیر خوابوں پریشان کے جاننے والے اور کہا اس شخص نے کہ بچا ہائی تھی ان دولوں میں سے اور باد کہا بعد مدت کے ، میں خبر دوں گا تم کو ساتھ تعبیر اس کی کے ، پس بھیجو مجھ کو۔ اے یوسف ، اے بڑے سچے ، جواب دے ہمارے ہیں بیچ سات ہل موٹوں کے کھاتے ہیں ان کو سات دہلی اور سات بالیں سبز اور سات خشک ، تو کہ پھر جاؤں میں طرف لوگوں کی ، تو کہ وہ جانیں۔ کہا کہ کھنکھنی کرو گے تم سات برس سخت سے ، پس جو کچھ کالو تم پس چھوڑ دو اس کو بیچ بالوں اس کے کے مگر تھوڑا اس میں سے جو کھاتا تم ۔ پھر آویں گے بچھے اس کے سات برس سخت۔ کہا جاویں گے جو کچھ چلے رکھا تم نے واسطے ان کے مگر تھوڑا سا جو کچھ بچا رکھو تم واسطے

بیچ کے ۔ پھر آوے گا اس کے بریں
 کہ بیچ اس کے مہینے برائے جاویں
 گے ، لوگ اور بیچ اس کے ٹھوڑی گے
 اور کہا بادشاہ نے کہ لے آؤ میرے
 پاس اس کو ۔ پس جب آیا اس کے پاس
 ابلیس کہا کہ پھر جا طرف خاوند
 اپنے کی ، پس بوجہ اس سے کیا حال
 ہے ان عورتوں کا ، جنہوں نے کلمے
 تھے ہاتھ اپنے ، تحقیق پروردگار میرا
 مکر ان کے گو جانتا ہے ۔ کہا کیا
 حال ہے تمہارا جس وقت چلایا تم
 نے یوسف کو جان اس کی ہے ۔ کہا
 الہوں نے ہاکی ہے واسطے اللہ کے ،
 نہیں جانی ہم نے اوپر اس کے کچھ
 برائی ، کہا عورت عزیز کی نے ، اب
 کھل گیا حق ۔ میں نے چلایا تھا اس کو
 جان اس کی ہے اور تحقیق وہ الیہ
 سچوں سے ہے ۔ ۳۸۱۷ (کل الفاظ ۳۲۷)

اب ایک سورۃ اور دیکھئے :

ترجمہ شاہ عبدالقادر : سورۃ لہب

”لوٹ کئے ہاتھ اپی لہب کے
 اور لوٹ گیا وہ آپ ۔ کام نہ آیا اس
 گو مال اس کا اور نہ جو کھایا ۔ اب
 بیٹھے گا لہب ماری آگ میں ۔ اور اس
 کی جورو سر پر لیے پھرتی ایندھن ۔ اس
 کی گردن میں رس ہے سوخ کی ۔ ۳۸۱۸
 (کل الفاظ ۹۴)

ترجمہ شاہ رفیع الدین : سورۃ لہب

”ہلاک ہو جیو ہاتھ اپی لہب
 کے اور ہلاک ہو وہ ۔ نہ گفتاب گیا
 اس گو مال اس کے نے اور جو کچھ
 کھایا تھا ۔ شتاب داخل ہو گا آگ
 شعلہ والی میں اور جورو اس کی اٹھانے
 والی لکڑیوں کی ، بیچ گردن اس کی کے
 رسی ہے پوست کھجور کی ہے ۔ ۳۸۱۹
 (کل الفاظ ۹۴)

ان ترجموں کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شاہ عبدالقادر کے ترجمے سے معنی و مفہوم واضح ہو جاتے ہیں۔ شاہ عبدالقادر نے فارسی عربی کے الفاظ بھی گہم استعمال کیے ہیں جب کہ شاہ رفیع الدین کے ہاں یہ التزام نہیں ملتا۔ شاہ رفیع الدین کے ہاں، ترجمہ لفظی ہونے کے باوجود، الفاظ کی تعداد شاہ عبدالقادر کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ ان دونوں ترجموں کو دیکھ کر یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ترجمہ کرتے وقت شاہ رفیع الدین اور شاہ ولی اللہ کے ترجمے شاہ عبدالقادر کے سامنے تھے اور اسی لیے ان کا ترجمہ "قرآن ترجمے اور زبان کی روایت کو آگے بڑھاتا ہے۔ (زبان کے نقطہ نظر سے شاہ عبدالقادر کے ہاں ہمیں ایک قوت محسوس ہوتی ہے۔ یہی خصوصیات ان کی تفسیر میں ملتی ہے۔ یہاں زبان زیادہ مربوط، گہری سنجیدگی اور اعلیٰ ذہنی معیار کی حامل اس لیے ہے کہ ترجمے کی بدش سے آزاد ہو کر شاہ صاحب اپنی بات، اپنا نقطہ نظر آزادی کے ساتھ اپنے الفاظ میں بیان کر رہے ہیں۔ یہ نثر ویسی نہیں ہے جیسی ہمیں "لو پلڑ مرصع" میں ملتی ہے بلکہ یہ وہ عام زبان ہے جس کے ذریعے لکھنے والا اپنی بات گہم سے گہم لفظوں میں عوام اور خواص دونوں تک پہنچانے کی کوشش کر رہا ہے۔ یہاں اُردو نثر کا وہ نقش ابھرتا ہے جو آئندہ دور میں مذہبی تحریروں کا معیاری اسلوب بن جاتا ہے۔ اس نثر میں اُردو بن کے ساتھ ساتھ سادگی، عقلی دلیل کی قوت اور وضاحت کا مزاج بھی موجود ہے۔ روایت، تاریخ، فلسفہ، مذہب اور عملی زندگی کے دینی مقاصد نے اس میں ایک ایسی تہ داری، گہرائی اور زور یافتہ ہدایت پیدا کر دیا ہے جو اس تفسیر کو ایک علمی وقار عطا کرتا ہے۔ اس کی تفصیل میں اختصار ہے اور اختصار میں تفصیل۔ اس ذہنی و فکری عمل سے اسلوب کی جو صورت بنتی ہے وہ یہ ہے :

"استکھار میں سے کھلی چیز یا ایسی چیز کو کہا جیسے چٹے کھڑے اور نئی ہالوش یا یہ کہا عورت کو منہ کھڑا سا اور ہاتھ کی انگلیاں اور ہاؤں کا پنجہ کھولنا درست ہے۔ لاجاری کو بھر ہاتھ کی مہدی کھلنے کی یا آنکھ کا کاجل یا انگلی کا چھلا" اور ہاتھ بدن اور گہنا لہالکتا ضروری ہے غیر سے مگر اپنے عرسوں سے چھان سے زالوں تک اور اپنی عورتیں جو نیک چال کی ہوں ان سے بھی اتنا ضرور ہے اور بد راہ عورتوں سے کنارہ پکڑنا اور گھبرے جن کو غرض نہیں وہ کہہ کھانے اور سونے میں غرق ہیں، شوخی نہیں رکھتے اور لڑکا دس برس

تنگ اور اپنا غلام بھی محرم ہے ۔ بہت علماء کے نزدیک ، اور ہافن کی دھمکی سے معلوم ہوتے ہیں گھولنگھرو یا گوچری اور باریک کپڑا جس سے بدن نظر آئے لٹکے برابر ہے اور اتنا بھی نہ کھلے تو بہتر ہے ۔ ”۲۲“

یہ نثر جو شاہ عبدالقادر نے ”تفسیر“ میں استعمال کی ہے منصفی نثر ہے جسے لکھنے والا اپنا مدعا اور اپنا مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے پوری منجیدگی و منات کے ساتھ استعمال کر رہا ہے ۔ قرآن مجید کے تراجم و تفسیر نے زبان کی ایک اہم اور بنیادی خدمت یہ انجام دی کہ عربی زبان کے مزاج اور لہجوں کو اردو زبان کے مزاج میں سمو دیا ۔ قرآن کی لہجری ، اس کے الفاظ ، محاورات ، طرز ادا ، انداز بیان اردو زبان کا حصہ بن کر سب کی زبان پر چڑھ گئے ۔ متعدد محاورات انہیں تراجم سے اردو زبان میں داخل ہو کر عام ہو گئے ۔ کیا آج اپنی بات کو بیان کرتے ہوئے کبھی ہمارے ذہن میں یہ بات آتی ہے کہ یہ لفظ ، یہ محاورہ ، یہ تشبیل اور یہ انداز قرآن سے اردو زبان میں آ کر مستند و عام بن گیا ہے :

”دلوں پر سہر ، آنکھوں پر پردہ ، صم ”ہکم“ ، غلبہ کرنا ، غفل کا ادھا ، کالوں میں انگلیاں دینا ، عہد توڑنا (نقص عہد ۔ قرآن) ، قطع کرنا (قطع کچے نہ تعلق ہم سے) ، میدان کاٹنا ، میدان طے کرنا ، خون پینا ، خون کی لہیاں جا دینا ، پس پشت ڈالنا ، رعایت کرنا ، نظر رکھنا ، منہ کرنا ، منہ پھیرنا ، دلک چڑھانا ، قدم بہ قدم چلنا ، عذاب سول لینا ، آگ گھانا ، اوڑھنا پھوٹنا ، ہلاکت میں ڈالنا ، ہانک پھیر دینا ، سر پر سوار ہونا ، سر پر گھڑا رہنا ، رو سیاہ ہونا ، قلب سیاہ ہونا ، سیاہ کار ہونا ، بیٹھ دینا ، بیٹھ دگھانا ، انگلیاں کاٹنا ، دل پھیرنا ، ہاتھ بڑھانا ، ہاتھ اٹھانا ، ہاتھ بند ہونا ، ہاتھ کھلا ہونا ، پردہ پڑنا (غفل پر ، دل پر ، آنکھوں پر) دل جھکنا ، موت آنا ، موت کی طرف جانا ، ہوا جاتی رہنا ، راستہ چھوڑنا ، سیدھے سیدھے رہنا ، زمین تنگ ہو جانا ، زمین پر بوجھ ہونا ، بات کا لیجا ہونا ، مٹھی بند رکھنا ، آنکھوں کا پھوٹ جانا ، آنکھیں سفید ہونا ، تدبیر کا لکھا ، پر باد کر دینا ، دل ہوا ہونا ، بات لے اڑنا ، ہلک جھپکنا ، کچے کا نمونہ بننا ، کچے کا ہار ہو جانا ، کچے بدھنا ، سلام لو (فلاں بات یوں ہے تو ہمارا سلام لو) ، آسمان نوٹ پڑنا ، آسمان پھٹ پڑنا ، ہانک و مضبوط کرنا ، آنکھ اٹھا کر نہ دیکھنا ، آنکھوں دیکھنے ، طومار باندھنا ، طومار کھولنا ، دل کا

نرم ہونا ، دل کا پگھلنا ، تعجب آنا ، گناہ کی گتھری وغیرہ ۳۴۱۱۔

اسی طرح ۷ کے عدد کا مختلف محاوروں میں استعمال یا لوح و قلم ، توشہ آخرت ، نوشتہ تقدیر ، ظالم و جاہل جیسے مرکبات بھی قرآن کے تراجم و تفاسیر کے ذریعے اردو زبان کا حصہ بن گئے ہیں۔ قرآن کے زیر اثر ایک محاورے سے لئے لئے محاورے بنتے گئے اور محاوروں کا ایک عظیم الشان ذخیرہ اردو کے خزانے میں جمع ہو گیا۔ قرآنی محاوروں ، استعاروں اور تشبیہوں کا عام زبان میں استعمال اس بات کی علامت ہے کہ اس زبان اور اس زبان کے بولنے والوں کا رشتہ ان کے عقیدے کی مابعدالطبیعیات سے گہرا اور باقی ہے۔

وہ روایت جو شاہ مراد اللہ ، شاہ رفیع الدین اور شاہ عبدالقادر کے ترجموں اور تفسیروں سے قائم ہوئی ، زمانے کے ساتھ بھرتی اور بڑھتی گئی اور آئے والی دور میں ہر نسل نے اپنے دینی ، سیاسی ، معاشرتی ، اصلاحی و اخلاقی مقاصد کی نشر و اشاعت قرآن کے ترجمہ و تفسیر کے ذریعے کی۔ اگر اس نقطہ نظر سے قرآن کے ترجموں اور تفسیروں کا مطالعہ کیا جائے تو ہر نسل کی تہذیب و فکری روح ، اپنے مخصوص زاویوں کے ساتھ ، اُس میں نظر آئے گی۔ شاہ حقائق (جو سید برکت اللہ عثمی کے لیبرے تھے) اور حکیم محمد شریف خاں کے ترجمے اور تفسیر اسی روایت کو مستحکم کرتے ہیں۔ یہ دونوں ترجمے اب تک غیر مطبوعہ ہیں۔ شاہ حقائق کی تفسیر قرآن (۶/۵۱۲ - ۹۲/۱۸۰۱ ع) کا ایک اقتباس احسن مارہروی مرحوم نے "ممولہ مشورات" ۳۴۱۲ میں دیا ہے اور حکیم محمد شریف خاں کے ترجمہ و تفسیر کے اقتباسات مولوی عبدالحق نے اپنے مضمون "برائی اردو میں قرآن مجید کے ترجمے اور تفسیریں" ۳۴۱۳ میں دیے ہیں۔ شاہ حقائق کے ترجمے میں توضیحی رجحان بڑھ گیا ہے۔ ان کا مقصد بھی یہ تھا کہ قرآن کے معنی و مفہوم اور تعلیم کو عام آدمی تک پہنچایا جائے۔ "حرف عرب کے معنیوں کو اور شاعرانہ لڑوں پر ایک کلمے اور آیت اور سورت کا دریافت کر کے اور سب احوال پیغمبروں کا سمجھ کر موافق وقوف اور عقل انہی کے ہر ایک کلمے اور آیت اور سورت کے ساتھ مختصر کر کے لکھا ، داخل کیا تاکہ ان پڑھوں کے جلد سمجھنے میں آوے۔" ۳۴۱۴ اسی لیے اس میں بھی روزمرہ کی عام زبان استعمال کی گئی ہے اور انداز بیان بھی سادہ و سہل ہے۔ یہ تفسیر شاہ مراد اللہ کے انداز بیان سے قریب اور اس روایت کی لکھری ہوئی صورت ہے۔

حکیم محمد شریف خاں (م ۱۲۱۶ھ/۱۸۰۱ - ۱۸۰۱ ع) کے یہاں ترجمہ و تفسیر کی صورت توضیحی ہے۔ حکیم محمد شریف خاں شاہ عالم کے دور میں شاہی طبیب

تھے اور اشرف العکما کا خطاب تھا ۔ انہوں نے بہت سی کتابیں لکھیں جن میں کائنات المشکوٰۃ ، آثار نبوت ، تاریخ شریعی ، علاج امراض ، دستور القصد ، عجائب نافعہ وغیرہ عربی و فارسی میں ہیں اور ترقی پاک کا تشریحی ترجمہ ، جو شاہ عالم کی نمائش پر لکھا گیا ، اردو میں ہے ۔ مولوی عبدالحق کی رائے ، جن کی نظر سے یہ ترجمہ مولانا ابوالکلام آزاد کی وساطت سے گزرا تھا ، یہ ہے کہ اس کی زبان شاہ عبدالغادر مرحوم کے ترجمے کے مقابلے میں زیادہ صاف ہے اور لفظی پابندی میں اتنی سختی نہیں کی گئی ہے ۔ اردو زبان کی ترکیب کا نسبتاً زیادہ خیال رکھا گیا ہے ۔ نیز شاہ صاحب کی طرح ہندی میں نہیں بلکہ روضے میں ترجمہ کیا ہے ۔ ۳۸۔ اس دور میں مختلف سورتوں کے اردو ترجمے بھی ہوئے اور ان کی تفسیریں بھی لکھی گئیں جن میں سے بہت سے آج بھی شہال سے جنوب تک مختلف گنپ خاندوں میں محفوظ ہیں اور جن سے اس دور میں اردو زبان کے عام رواج کا پتا چلتا ہے ۔

اس صدی میں اردو ایک مہاری ادبی و علمی زبان بن کر فارسی کی جگہ اپنے لکھی ہے اور سارے ہر عظیم میں اظہار کا ذریعہ بن جاتی ہے اسی لیے جب سات صد ہار سے آتی ہوئی قوموں نے اپنے قدم اس سرزمین پر جائے تو انہیں گلی کوچوں ، بازار پاٹ اور سفر حضر میں قدم قدم پر اسی زبان سے واسطہ پڑا ۔ یہی وہ واحد مشترک زبان تھی جس کے ذریعے سارے ہر عظیم کے ہر علاقے کے عوام و خواص سے رابطہ قائم کیا جا سکتا تھا ۔ آنے والی قوموں نے جن میں برتگالی ، ولندیزی ، فرانسیسی اور انگریز شامل تھے ، اس کو بڑھتے اور سیکھنے کی ضرورت محسوس کی ۔ عیسائی مبلغوں نے اپنے مذہب کی تبلیغ کے لیے اسی کا سہارا لیا اور نہ صرف بائبل کو اردو میں ترجمہ کرنے کی کوشش کی بلکہ اپنی اپنی زبانوں میں اردو زبان کے قواعد بھی مرتب کیے ۔ انجمن مصلحت نے اپنی کتاب ”ہندوستانی گرامر“ میں لکھا ہے کہ ”اب میں اس تالیف کے لیے آمادہ ہوں کیونکہ زبان ہندوستان (اردو) مغل اعظم کی پوری مملکت کی عام زبان ہے ۔“ ۳۹ اور اپنے مقصد پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا کہ یہاں کے :

”ہاشدوں کی اکثریت گمراہ ہے اور چونکہ ان بے چاروں کی نجات کا حضرت عیسیٰؑ کے وسیلے سے وعدہ کیا گیا ہے اور عہد نامہ جدید ان کی روحوں کی قلبی مہارت کا بہترین ذریعہ ہے اور چونکہ داؤد کے گیت اور دانیال کی پش گوشتیاں ، تین بھوں کے گیت اور تاریخ سراوا ،

دو بروگنوں کی اور نیل ازدر کی اور اس کے ساتھ کتاب پیدائش کے پہلے
چار ابواب کا پہلے ہی اس زبان میں ترجمہ ہو چکا ہے ، میں نے لازم جانا
کہ اسے مشنریوں کی دسترس تک پہنچانے کے لیے ، تاکہ وہ بغیر کسی
زحمت کے اس میں مہارت حاصل کر لیں ، حتیٰ المقدور پوری کوشش
کروں اور اسے طبع کرواؤں ۔ ۵۰۰

اردو سے مغربی اقوام کی طبع معمولی دلچسپی کا سبب تبلیغ عیسائیت کے علاوہ
تجارت و سیاسی بھی تھا ۔ اسی زبان کے ذریعے ، جو سارے برعظیم میں انگلستان
کا درجہ رکھتی تھی ، وہ اس معاشرے سے تجارت ، معاشرے ، سیاسی و تبلیغی
رابطہ قائم کر سکتی تھی ۔ اس لیے ان اقوام کے ذہن افراد نے ، یہاں کی بعض
علاقائی زبانوں کے علاوہ ، اردو سیکھی جسے وہ ہندوستانی ، مور ، ہندی وغیرہ
کے نام سے موسوم کرتے تھے اور پھر دوسروں کو سکھانے کے لیے اس کے
لغات و قواعد مرتب کئے ۔ یہ سلسلہ سترھویں صدی کے اوائل سے شروع ہوتا
ہے ۔ لفظ ہندوستانی کا (زبان کے معنی میں) سب سے پہلا حوالہ ٹیری (Terry)
کی کتاب ”اے وائیج“ ”ٹو ایسٹ انڈیا“ (۱۶۵۵ء) (A Voyage to East India)
میں ملتا ہے جس میں اس نے ۱۶۱۶ء کے ذہل میں لکھا ہے کہ ”لام کوریٹ“
(Tom Coryate) ہندوستانی زبان سے واقف ہے ۔ فریئر (۱۶۵۳ء) نے لکھا ہے
کہ ”فرہار سرکار کی زبان فارسی ہے لیکن وہ زبان ، جو عام طور پر بول جاتی
ہے ، ہندوستانی ہے ۔“ ۱۶۱۰ء گریسن نے چار زبانوں فارسی ، ہندوستانی ، انگریزی
اور پرتگالی کی ایک مشترک ”لغت“ کا بھی ذکر کیا ہے جو غالباً ۱۶۳۰ء میں
سورت میں انگریزی لیکچری میں استعمال کے لیے مرتب کیا گیا تھا ۔ ۵۲ء جسے
جیسے مغربی اقوام کے قدم یہاں جسے گئے ، زبان سیکھنے سکھانے کی سرگرمیوں میں
بھی اضافہ ہوتا رہا اور اٹھارویں صدی میں یہ عمل اور تیز ہو گیا ۔ ۱۷۰۰ء میں
ایک گھوسین مبلغ (Capuchin Monk) فرانسکو ماربا ٹورونینسی (Franciscus
M. Turonensis) نے ”لغتِ زبانِ ہندوستانی“ (Lexicon Linguae
Indostanicae) کے نام سے سورت میں ایک لغت دو جلدوں میں مرتب کیا جس
کی ہر جلد کم و بیش چار پانچ سو صفحات پر مشتمل تھی اور ہر صفحے میں دو
کالم تھے ۔ ۱۷۶۱ء میں گھوسین مبلغ کاسیانو بیل گاتی (Cassiano Beligatti)

۱۔ اس کی ایک نقل لائبریری پیرس میں محفوظ ہے ۔ دیکھیے مخطوطات پیرس ؛
آغا افتخار حسین ، ص ”د“ ، شرقِ اردو بورڈ ، گوالہٹی ۱۹۶۵ء ۔

کی ایک کتاب "Alphabetum Brammhani Seu Indostanum" کے نام سے
روم سے شائع ہوئی۔ یہ وہی سال ہے جب احمد شاہ ابدالی نے پانی پت کی
دوسری جنگ میں مرہٹوں کو شکست دی تھی۔ اس کتاب کے دیباچے میں
ہندوستانی زبانوں کے بارے میں اس دور تک کے مکمل کوائف درج کئے گئے
ہیں۔ یہ چلی کتاب ہے جس میں دیسی زبانوں کے الفاظ لوہے کے ٹائب میں اسی
رسم الخط میں لکھے گئے ہیں۔ اس کتاب میں طلبہ کے لیے مشقیں بھی دی گئی
ہیں اور حضرت عیسیٰؑ کی دعا، تثلیث کی دعا، عقائد یسویہ وغیرہ کے ہندوستانی
زبان میں ترجمے بھی دیے گئے ہیں۔ ۵۴

کم و بیش اسی زمانے میں مارٹن لوتھر کے ایک ولندیزی عقیدت مند
جون جوشیا کیٹلر نے، جو بہادر شاہ اول (۱۷۰۷ء-۱۷۱۳ء) اور جہاندار شاہ
(۱۷۱۳ء) کے دور حکومت میں ولندیزی سفیر کی حیثیت سے برصغیر آیا تھا،
زبان ہندوستانی (Lingua Hindostanica) کے لام سے ایک گرامر اور لغت،
ٹچ زبان میں مرتب کی جسے ڈیڑھ مل نے ۱۷۳۳ء میں شائع کیا۔ گروہن کا
نہال ہے کہ یہ کتاب ۱۷۱۵ء کے لگ بھگ لکھی گئی تھی۔ اس کتاب کی
اہمیت یہ ہے کہ یہ ہندوستانی زبان کی چلی گرامر ہے اور اس میں عقائد، دس
احکامات الہی اور حضرت عیسیٰؑ کی دعا کے ترجمے بھی دیے گئے ہیں۔ ان
ترجموں کی نوعیت یہ ہے:

حضرت عیسیٰؑ کی دعا

"ہمارے باپ، گم وہ آسمان میں ہے، پاک ہوئے تیرے نام، آؤ ہم
کو ملک تیرا، ہوئے راج تیرا، جون آسمان توں چہیں (زمین) میں،
روٹی ہمارے نہ تھی، ہم کو آس دے، اور معاف کر تقصیر اپنی ہم
کو، جون معاف کرتے آہرے (اپنے) قرض داروں کوں، نہ ڈال ہم
کو اس دوسرے میں، بلکہ (بلکہ) ہم کو گھس کر اس بڑائی (برائی)
سے، تیری ہی پادشاہی، زور آوری عالمگیری جہات میں۔ آمین۔ ۵۵

کیٹلر کی گرامر کی اشاعت کے اگلے سال ۱۷۳۴ء میں ہنچمن شلزی کی
”ہندوستانی گرامر“ شائع ہوئی جو ۱۷۴۱ء میں لکھی گئی تھی۔ ۵۵ شلزی نے
کیٹلر کی گرامر کا حوالہ بھی اپنے دیباچے میں دیا ہے اور لکھا ہے کہ اس نے
کیٹلر کے رسالے کو سامنے رکھ کر اور اضافہ کرتے مرتب کیا ہے۔ ۵۶ یہ
گرامر لاطینی زبان میں ہے۔ ہندوستانی (اُردو) کے الفاظ لاطینی عربی رسم الخط

میں دے گئے ہیں۔ اس میں ناگری رسم الخط کی بھی تشریح کی گئی ہے۔
 اب یہ کتاب ”ہندوستانی گراسر“ کے نام سے اردو میں ترجمہ ہو کر شائع
 ہو چکی ہے۔ شلڑے نے، جو ڈینش عیسائی مبلغ تھا، مدراس میں پہلا
 تبلیغی مرکز قائم کیا۔ ڈنمارک کے بادشاہ نے اسے کرائٹک کے دربار میں مقرر
 کیا تھا۔ اس نے مالا ہاری زبان میں اس ترجمے کو مکمل کیا جسے ہادری
 زبکی لہلہاک پورا نہیں کر سکا تھا۔ وہ تلگو زبان سے بھی واقف تھا اور اس کے
 مبادیات پر ایک رسالہ بھی لکھا تھا۔ شلڑے نے اپنی گراسر میں اردو قواعد کے
 اصولوں کو واضح کرنے کے لیے اردو نثر کے بہت سے جملے بھی مثالوں میں
 دیے ہیں اور ضمیمے میں عقائد پلیمبر، حضرت عیسیٰ کی دعا، نکاح، ہنسنا وغیرہ
 کے ترجمے بھی اردو نثر میں دیے ہیں۔ ان نثری ترجموں پر قدیم اردو (دکنی)
 کا گہرا اثر ہے۔ اس میں چ تا کیدی (’ہی‘ کے معنی میں) باربار استعمال ہوا ہے۔
 اسی طرح جمع بھی دکنی طریقے سے بنائی گئی ہے۔ خاں اور حروف کے استعمال کی
 صورت بھی دکنی ہے۔ فارسی اصول قواعد کے مطابق، محترم ہستی کے لیے، ضمیر
 واحد کے ساتھ فعل جمع لاتے ہیں۔ یہی صورت اس ترجمے میں ملتی ہے؛ مثلاً
 ”او۔۔۔ پیدا کیے ہیں“ یا ”اون کا ایک فرزند ہیں۔“ شلڑے نے چونکہ یہ
 ترجمہ الجہل مدرس کا کیا ہے اور ترجمہ کرنے والا مبلغ ہادری ہے اس لیے اس
 نے متن سے قریب تر رہنے کی کوشش کی ہے۔ اس عمل میں وہی جذبہ عقیدت
 کارفرما ہے جو لرائر پاک کے مترجموں و مفسروں کے ہاں نظر آتا ہے۔ اسی
 لیے یہ ترجمے بھی، وضاحتی ہونے کے باوجود، بڑی حد تک لفظی ہیں۔ ان
 ترجموں کی نوعیت کے لیے ”عقائد پلیمبر“ کا یہ ترجمہ دیکھئے :

اعتباری کا دعا اہج

”باپ سے سو ایک اللہ کے اوپر کرتا ہوں، او اپنی قدرت سون آسمان
 کون بھی، زمین کون بھی پیدا کیے ہیں، اون کا ایک فرزند ہیں،
 سو ہالرا غاولد ایشوعا مسیحا کے اوپر اعتقاد لانا ہوں اور روح قدس
 سون حمل کرتا ہوگو، الہائی مریم کے پیٹ سے تولد ہوگو، بنیاوس
 پہلاط وسکے نیچے عذاب پاگو، دوہائے کے اوپر مالرا ہو گو مرچا
 گو قبر سے رکھنا ہوگو، نیچے کون اوتر گو جا گو تیسرے روز سے
 مر گئے سو، رونو سے سون اوٹ کو آسمان پوچھو گو قدرت سون ہے،
 سو باپ خدا کے سے ہر طرف سے ہے، وہاں سون جیون پارہاں کون

یہی مرگیتو ، انوکھوں بھی کتوال ہو کو آوے گا ، روح قدس کے اوپر اعتبار کرتا ہوں ، پاک مندان کی جاعت بھی ، محبت بھی ، گناہان کا معاف بھی ، انگ الہنا بھی ہمیشہ رہے گا ، چو بھی ہے کہہ گو اعتبار کرتا ہوں ۔ آمین ۔ ۵۷۱

[مے = میں ، او = وہ ، کون = گو ، سون = ہے ، ہوگو = ہو کر ، انجانی = کتواری ، پناوس پلاط = Ponties pillate ، وسکے = اس کے ، پاکو = پاکر ، لوٹ گو = انوکھ ، چوڑ = چڑھ ، ہو = ہو ، کتوال = کتوال ، منصف ، روح قدس = ہونی کھوسٹ (Holy Ghost) ، پاک مندان کی جاعت (Companions of Saint) ، انگ = جسم ، چو = زندگی] ۔

ہیلے کی گرامر کا پہلا ایڈیشن ۱۷۷۰ء میں اور دوسرا ۱۷۷۲ء میں شائع ہوا ۔ اسی سال وارن ہسٹنگز بنگال کا گورنر مقرر ہوا ۔ ہیلے ۱۷۶۳ء میں بنگال آؤس میں داخل ہوا اور ایک کمپنی کی قیادت اس کے سپرد ہوئی ۔ اس نے اپنے فرائض منصبی کو انجام دینے کے لیے ہندوستان پہنچی اور ۱۷۶۵ء میں ، جیسا کہ اس نے خود لکھا ہے ، اپنے سپاہیوں کے لیے اس زبان کے قواعد مرتب کیے جسے لندن کے ایک ناشر کتب نے ۱۷۷۰ء میں شائع کیا ۔ اس کے بعد اس کے کئی ایڈیشن شائع ہوئے اور وہ ہر ایڈیشن میں ترمیم و تسیخ کرتا رہا ۔ ۵۸۔ ہیلے کی گرامر کے بعد اس قسم کی کتابیں تالیف کرنے کا عمل تیز ہو گیا ۔ گرہرسن نے ان تالیفات کے نام دیے ہیں ۔ فرگوسن کی ہندوستانی ڈکشنری ۱۷۷۳ء اور ہرنگلی زبان میں ہندوستانی گرامر ۱۷۷۸ء (Gramatica Indostana) ، ایل کی 'مصفونا مصفونا' ۱۷۸۲ء اور گل کرائسٹ کے علاوہ ، جس کا تالیفی و تصنیفی کام ۱۷۸۷ء سے شروع ہوا تھا ، لیے ڈیف (Lebe Deff) کی گرامر ۱۸۰۱ء ہیرس کی ڈکشنری آف انگلیش اینڈ ہندوستانی ۱۷۹۰ء ، رابرٹ کی ہندوستانی فرہنگ (Indian Glossary) ۱۸۰۰ء قابل ذکر ہیں ۔ الے لنک (J. C. Adelung) کی گرامر ، جو اٹھارویں صدی کے آخر میں تالیف ہوئی ، قدیم اور جدید علم لسان کی درمیانی کڑی کی حیثیت رکھتی ہے ۔ اردو کے بارے میں اس نے جلد اول میں (ص ۱۸۳) اور اس سے آگے تک لکھا ہے اور اس زبان کو برعظیم کی لنگوائینکا کہہ کر دیوناگری کو بھی اس میں شامل کیا ہے ۔ ۵۹۔

اٹھارویں صدی کو دیکھئے تو اس دور انتشار میں زبان کی سطح پر غیر معمولی سرگرمیاں نظر آتی ہیں جن میں مسلمان ، ہندو ، عیسائی وغیرہ سب شامل ہیں ۔ اس وقت تک ہر عظیم میں ہندو مسلم تفرقہ و تعصب پیدا نہیں ہوا تھا جس نے

ایسویں صدی میں سر اٹھا کر برعظیم کی ذہنی ترقی کو ایک تنگ دائرے میں
 محدود کر دیا۔ اردو ہندی لسانی بھی انہی صدی میں انگریزوں کی حکمت عملی
 نے پیدا کیا اور اس سے برعظیم کے فہمی، فکری اور روحانی اتحاد کو بارہ بارہ
 کر کے اپنے اقتدار کو طول دینے کا کام لیا، جس کا اظہار گلوٹاں دلتاں
 (۱۷۹۳ء - ۱۸۴۸ء) نے ان الفاظ میں کیا ہے :

”اردو اور ہندی کے اختلاف کو انگریز حکام اپنی پالیسی کو کلیات
 بنانے کے لیے استعمال کریں گے اور اس طرح ہندو و مسلمان آخر کار
 بالکل علیحدہ ہو جائیں گے کیونکہ قوموں میں کوئی چیز اس قدر اختلاف
 پیدا نہیں کرتی جتنا یہ کہ ان کی زبانیں مختلف ہوں اور کوئی چیز اتنا
 اتحاد و یکانیت پیدا نہیں کرتی جتنی کہ ایک مشترک زبان۔ یہ حقیقت
 اس قدر عیاں ہے کہ اس کے لیے کسی مثال کی ضرورت نہیں۔“

پھر میں ہوا۔ برعظیم کی دو بڑی قومیں ایک دوسرے سے الگ ہو گئیں اور ان
 کی وہ صلاحیتیں، جو مل کر دہا کے سامنے آئیں، ایک دوسرے سے جنگ کرنے،
 نفرت کرنے اور ہندو مسلم فسادات کی شکل میں ظاہر ہونے لگیں اور منہب جو
 آپس میں پیر رکھتا نہیں سکھاتا، آج تک چس سکھا رہا ہے۔

اٹھارویں صدی میں اردو میں پوری بائبل کا ترجمہ نہیں ہوا، صرف اس کے
 متفرق حصوں کے ترجمے ہوئے۔ بائبل کو ترجمہ کرنے کا کام کلی گرائسٹ
 کے ایک شاگرد ہنری مارلن نے، مرزا فطرت کی مدد سے، ایسویں صدی کے
 اوائل یعنی ۱۸۰۱ء میں کیا۔^{۶۱} یہ زمین جو اٹھارویں صدی میں تیار ہوئی اس کی
 فصل ایسویں صدی نے کٹی۔

جس طرح عیسائیوں نے بائبل کے ترجمے اردو میں کیے اسی طرح ہندو
 مت کی مقدس کتابوں کے ترجموں کا آغاز بھی اسی صدی میں ہوا۔ شاہ ولی اللہ
 اور بشل کالج منصورہ، ضلع حیدرآباد سندھ میں ایک خطوطہ موجود ہے جس
 میں بھکوت گیتا کے فارسی ترجمے کے ساتھ، آخر میں بھوت گیتا کی دالتی و
 حکمت کی باتیں اردو میں لکھی گئی ہیں۔ یہ نسخہ مولیٰ رام ولد سہتہ اللہ رام
 نے جو سیوستان (سہوٹ ضلع دادو) کا رہنے والا تھا، ۱۱۹۵ھ سبت ۱۸۳۸ء
 مطابق ۸۱ - ۱۸۸۰ء میں مکمل کیا۔ اس کی ثمر پر ہندی و سنسکرت کے منہبی
 الفاظ کا ویسا ہی اثر ہے جیسا قرآن پاک کے ترجمہ و تفسیر میں عربی و فارسی
 الفاظ، منہبی اصطلاحات کے عام رواج کی وجہ سے، از خود لکھنے والے کی عبارت

میں آ جاتے ہیں ۔ ”بھکوت گیتا“ میں اُردو ترجمے کی یہ صورت ملتی ہے :

”جب بالذات اور کیروں مہا بھارتیہ کے جدہ کون گورو کپہتر کون چلے
تب راجہ دھرا شٹ گہو ”ہوں بھی جدہ کا کٹر لک دیکھن کون چلون
ہوں ۔“ جب ایہ بات دھرا شٹ کہی تب اس کون سری یاس جی کہو
”جو ہی راجہ لیتر لاپن لیتر بنا گیا دیکھیں گا ۔“ تب دھرا شٹ کہو
”جو ہوں دیکھوں گا ، لاپن او سروں دوار کر سر گروں گا ۔“ ۶۲

ایک اور جگہ :

”اوجنو واچہ“ ہے جادو ہنسیوں ہنسی سرشت سری کرشن بھگوان
گرہال دھان جو ایہ بات سبھی منگو سمجھتے ہیں ۔ جو آپ کہتے ہیں
دو کوہ ہائے ہے جسے ”ہنکو“ کہاتے ہیں پرانے کا مالس ہوتا ہے جسے
ہیں پاپ گرم ہیں دو کوہ ہائے ہے ۔ اچہ بات سمجھ کر ہے ۔ پرانہ جو
ان منگوں کون پاپ بل کر کے کون کراوے ہے ۔ سو مجھ کون گرہا
گر کہو ۔“ ۶۳

[مہا بھارتیہ = مہا بھارت ، ”جدہ“ = جنگ ، گورو کپہتر = گورو کشتر ،
گہو = کہنے / نے کہا ، ہوں = میں ، گر لک = عمل ، اس = رات ، جو = جی ،
لیتر = لکھ ، روشنی ، اوجنہ واچہ = لوجن نے کہا ، گرہال دھان = گرہا کا خزانہ ،
منگو = منشی ، آدمی ، پاپ = گناہ ، دو کوہ = دو گھ ، پران = روح ، منگوں =
منگو کی جمع ، آدمیوں] ۔

اس ترجمے کی عبارت کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ مترحویں یا انھارویں
صدی کے بالکل اوائل کی لٹر ہے ۔ اس کے جملوں کی ساخت پر اور ایسے لفظوں
کے استعمال سے ، جو انھارویں صدی میں متروک ہو چکے تھے ، اس کے قدیم تر
ہونے کا گمان ہوتا ہے ۔ مثلاً ”ہوں“ ، ”میں“ کے معنی میں شہال و دگن میں اس
صدی میں متروک ہو چکا تھا ۔ بھکوت گیتا کے اسی ترجمے سے یہ بات واضح ہو
جاتی ہے کہ ہندو مذہب کی مقدس کتابوں کے ترجموں کے کام کا آغاز بھی اسی
صدی میں ہوا اور اسی صدی میں عام ہو گیا ۔

اگلے باب میں ہم کتبہ تاریخ کی لٹر کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

- ۱۔ اردو ادب میں بھوپال کا حصہ : ڈاکٹر سلیم حامد رشتوی ، ص ۷۷ ، بھوپال ۱۹۶۵ ع۔
- ۲۔ برائی اردو میں قرآن شریف کے ترجمے اور تفسیریں : عبدالحق ، مطبوعہ سہ ماہی ”اُردو“ ، (جلد ۱۷) ، اورنگ آباد ، جنوری ۱۹۳۷ ع۔
- ۳۔ تذکرۂ مخطوطات ادارۂ ادبیاتِ اردو : (جلد سوم) ، ص ۵۸ ، ادارۂ ادبیاتِ اردو ، حیدرآباد دکن ۱۹۵۷ ع۔
- ۴۔ مخطوطاتِ انجمن ترقیِ اردو : (جلد دوم) ، مرتبہ السرخصدیقی امرہوی ، ص ۳۰-۳۲ ، انجمن ترقیِ اردو ، پاکستان کراچی ۱۹۶۷ ع۔
- ۵۔ کنرل کتھا : فضل علی فضل ، مرتبہ مالک رام و مختار الدین احمد ، ص ۳۶ ، مطبوعہ ادارۂ تحقیقاتِ اردو ، پشہ ، اکتوبر ۱۹۶۵ ع۔
- ۶۔ ایضاً :
- ۷۔ فضل کی کنرل کتھا : ڈاکٹر نجم الاسلام ، ص ۵۹ ، مطبوعہ نقوش ، شہزادہ ۱۱۸ ، جولائی ۱۹۷۳ ع۔
- ۸۔ ایضاً :
- ۹۔ تاریخ ادبیات ہندوستانی : گلزار دتاسی ، اردو ترجمہ از لیلیان سکتن ، ص ۱۶۳ ، کراچی یونیورسٹی ۱۹۶۰ ع ، عکس مخطوطہ مملوکہ ڈاکٹر ابوالکلیت صدیقی کراچی۔
- ۱۰۔ اس تقریب کی روداد ”ہاری زبان“ علی گڑھ ہائٹ سکول میں منعقد ہو چکا ہے۔
- ۱۱۔ فضل کی کنرل کتھا : ڈاکٹر گیان چند جین ، ص ۵۲۲ ، نقوش شہزادہ ۱۰۶ ، لاہور ۱۹۶۶ ع۔
- ۱۲۔ صوبہ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات : مرتبہ محمد عتیق صدیقی ، ص ۱۸۹ ، مطبوعہ انجمن ترقیِ اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۲ ع۔
- ۱۳۔ طبقات الشعرائے ہند : کریم الدین و فیض ، ص ۶۱ ، مطبع العلوم مدرسہ دہلی ۱۸۳۸ ع۔
- ۱۴۔ طبقات الشعرائے اردو : ص ۶۱۔
- ۱۵۔ کنرل کتھا کا زمانہ : ڈاکٹر محمد انوار اللہ ، ص ۲۳ ، ”قومی زبان“ ، کراچی نومبر ۱۹۶۹ ع۔

۱۶۔ ایضاً ، ص ۲۸۔

۱۷۔ محمد علی خاں شوق حیدر آبادی معتمد چہار درویش نے اپنے استاد شاہ معین کی وفات پر قطعہ "تاریخ وفات لکھا جس کے چھٹے مصرعے "ہویدا محمد معین درویش" سے ۱۱۹۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔ تذکرہ خطوطاتِ ادارۂ ادبیاتِ اردو (جلد اول) ، مرتبہ ڈاکٹر محی الدین قادری زور ، ص ۱۲۰ ، حیدر آباد دکن ۱۹۴۳ع۔

۱۸۔ فتح المعین : معین الدین حسین علی (خطوطہ) ، انجمن ترقی اردو پاکستان گجراتی۔

۱۹۔ ایضاً : ص ۵-۷۔

۲۰۔ ۲۱۔ تفسیر مرادیہ : شاہ مراد اللہ الصلاری سنہلی ، ص ۳۲۶ ، مطبع سہانندی ، کلکتہ ۱۲۶۶ھ/۱۸۴۹ع۔

۲۲۔ "سنہیل ایک براتا شہر ہے۔ اس میں نواب امین الدولہ کا خاندان اور دوسرے الصاری لوگ مہاں سرائے میں ممتاز ہیں۔" وقائع عبدالقادر خاں : ترجمہ از معین الدین فضل گڑھی ، علم و عمل : (جلد اول) ، ص ۱۰۵ ، ۱۰۶ ، اکیڈمی آف ایجوکیشنل ریسرچ ، گجراتی ، ۱۹۶۰ع۔

۲۳۔ تفسیر مرادیہ (دیباچہ) : خطوطہ ذخیرۂ شیرانی ، پنجاب یونیورسٹی لاہور۔

۲۴۔ ایضاً۔

۲۵۔ دائرۂ معارفِ اسلامیہ : (جلد ۱۰) ، ص ۳۱۸ ، دانش گاہ پنجاب ، لاہور ۱۹۷۴ع۔

۲۶۔ نزہۃ الخواطر : عبدالحی ، الجزالہ (جلد ۷) ص ۱۸۲ ، حیدر آباد دکن ۱۹۵۹ع۔

۲۷۔ ملفوظاتِ عزیززی : ص ۴۰ ، مطبع مجتبیٰ میرٹھ۔

۲۸۔ تذکرۂ اہلر دہلی : سرسید احمد خاں ، مرتبہ قاضی احمد مہاں اختر جونا گڑھی ، ص ۷۲ ، انجمن ترقی اردو پاکستان ۱۹۵۵ع۔

۲۹۔ حیاتِ جاوید : الطاف حسین حالی ، حصہ دوم ، ص ۳۸۷ ، نئی پریس کالہور ۱۹۰۱ع۔

۳۰۔ تفسیرِ رباعی : شاہ ربیع الدین ، ص ۲ ، مطبع نقشبندی ۱۲۷۲ھ۔

۳۱۔ تفسیرِ رباعی : ص ۱۰۔

۳۲۔ تفسیرِ رباعی : ص ۱۷-۱۸۔

- ۳۴۔ دیباچہ موضح القرآن: مرتبہ شیخ محمد اسماعیل ہانی ہتی، ص ۳۳۱، مطبوعہ نقوش ۱۰۲، لاہور مئی ۱۹۶۵ ع۔
- ۳۳۔ مقالات سرمد: مرتبہ شیخ محمد اسماعیل ہانی ہتی، (جلد ہفتم)، ص ۲۵۵، عجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۲ ع۔
- ۳۵۔ اردو دائرۃ معارف اسلامیہ: (جلد ۱۲)، ص ۹۳۵، دانش گاہ پنجاب، لاہور ۱۹۷۳ ع۔
- ۳۶۔ تذکرۃ اہل دہلی: سرمد احمد خان، ص ۷۵، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۵۵ ع۔
- ۳۷۔ دیباچہ موضح قرآن: مرتبہ شیخ محمد اسماعیل ہانی ہتی، ص ۳۳۲، مطبوعہ نقوش شاہہ ۱۰۲، لاہور مئی ۱۹۶۵ ع۔
- ۳۸۔ قرآن مجید مع ترجمہ شاہ رفیع الدین و مولانا اشرف علی تھالوی، ص ۲۷۰۔ ۲۷۱، تاج کمپنی لمیٹڈ کراچی، پاکستان۔
- ۳۹۔ القرآن الحکیم شاہ عبدالقادر صاحب، ص ۲۹۵-۳۱۷، تاج کمپنی لمیٹڈ کراچی پاکستان۔
- ۴۰۔ قرآن مجید ترجمہ شاہ رفیع الدین و مولانا اشرف علی تھالوی، ص ۶۸۹۔
- ۴۱۔ القرآن الحکیم: ص ۱۰۱۱۔
- ۴۲۔ القرآن الحکیم: ص ۵۸۵۔
- ۴۳۔ اردو میں قرآنی محاورات: ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، ص ۳۰۸-۳۵۳، مطبوعہ سہ ماہی ”نیا دور“، شاہہ ۲۹-۳۰، کراچی۔
- ۴۴۔ تاریخ نثر اردو بنام تاریخی نمونہ مشہورات (حصہ اول) احسن مازہروی، ص ۸۱-۸۲، مسلم یونیورسٹی پریس، علی گڑھ ۱۹۳۰ ع۔
- ۴۵۔ مضمون مولوی عبدالحق، مطبوعہ سہ ماہی اردو، (جلد ۱۷)، اورنگ آباد دکن، جنوری ۱۹۳۷ ع۔
- ۴۶۔ تاریخ نثر اردو: (جلد اول) احسن مازہروی، ص ۸۱-۸۲۔
- ۴۷۔ کتبہ مزار پر پی سال وفات کندہ ہے۔ عبدالقادر راسپوری نے جو قطعہ تاریخ وفات دیا ہے ”علم و عمل“ اردو ترجمہ، ۲۹۹-۲۹۷، مطبوعہ اکیڈمی لوف ایجوکیشنل ریسرچ، کراچی ۱۹۶۰ ع، اس کے آخری مصرع ”عبد السوس مرزا محمد شریف“ ہے ۱۲۳۱ ہجری برآمد ہونے پر لیکن یہ سال وفات کسی مرزا محمد شریف کا ہے نہ کہ حکیم محمد شریف خان کا (ج-ج)۔

- ۴۸۔ قدیم اردو : عبدالحق ، ص ۱۴۶ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۱ ع ۔
- ۴۹۔ ۵۰۔ اردو گرامر : پنجن شلڑے ، ترجمہ ڈاکٹر ابوالکلیث صدیقی ، ص ۳۰ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۷ ع ۔
- ۵۱۔ اے لنکوسٹک سروے آف انڈیا : گریرسن ، (جلد نہم) ، ص ۴ ، مونی لال بنارسی داس ، دہلی (لفش ثانی) ۱۹۶۸ ع ۔
- ۵۲۔ ایضاً : ص ۳ - ۴ ۔ ۵۳۔ ایضاً : ص ۹ - ۱۰ ۔
- ۵۴۔ ایضاً : (جلد نہم) ، ص ۸ ۔
- ۵۵۔ ہندوستانی گرامر از شلڑے کے انگریز ترجمہ نے اس کی تاریخ تکمیل ۳ جون ۱۹۴۱ ع دی ہے ۔ دیکھیے اردو ترجمہ از ڈاکٹر ابوالکلیث صدیقی ، ص ۳۹ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۷ ع ۔
- ۵۶۔ اردو گرامر : شلڑے ، اردو ترجمہ از ڈاکٹر ابوالکلیث صدیقی ، ص ۳۱ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ، ۱۹۷۷ ع ۔
- ۵۷۔ اردو گرامر : پنجن شلڑے (اردو ترجمہ) ، ص ۱۴ ۔
- ۵۸۔ ایضاً : مقدمہ ص ۸ - ۹ ۔
- ۵۹۔ اے لنکوسٹک سروے آف انڈیا : گریرسن ، (جلد نہم) ، ص ۱۰ - ۱۲ ۔
- ۶۰۔ اردو کی بابت فرانسیسیوں کی چند تحریریں : آغا افتخار حسین ، سہ ماہی ”اردو نامہ“ ، شمارہ نمبر ۱۵ ، کراچی ۔ اس مضمون میں یہ حوالہ گارمان دتاس کی کتاب ”Origine Et Diffusion De L' Hindustani“ ، ص ۳۲ سے دیا گیا ہے ۔
- ۶۱۔ ڈی اردو لیوٹسٹائٹ (The Urdu New Testament) ایچ ۔ یو ۔ ویٹ بریجٹ ، ص ۱۰ ، برٹش اینڈ فورن بائیبل سوسائٹی لندن ۱۹۰۰ ع ۔
- ۶۲۔ ۶۳۔ سندھ میں اردو کا دو سو سال پرانا مخطوطہ : پروفسر ۴۴ سلیم ، ص ۳۸ ، مطبوعہ قومی زبان ، کراچی ، دسمبر ۱۹۶۷ ع ۔
- ۶۴۔ قطعہ سال تصنیف کے چوتھے مصرع سے ۲۰۹۶ برآمد ہوتے ہیں جو ظاہر ہے کہ درست نہیں ہیں ۔ لفظ ”مظہر“ سے ۱۱۳۵ عدد نکلتے ہیں اور چونکہ یہی اعداد مخطوطے اور مطبوعہ کتاب میں ہندسوں میں بھی درج ہیں اس لیے سال تصنیف ۱۱۳۵ صحیح ہے ۔ اس قطعہ پر یہ اعتراض تو کیا جا سکتا ہے کہ فضل نے سال تصنیف کا اچھا قطعہ نہیں لکھا لیکن قطعہ پر اعتراض کر کے قبول کتنا سال تصنیف ۱۱۳۵ کو رد نہیں کیا جا سکتا ۔ نظر ثانی کا سال ہندسوں میں ۱۱۹۱ دیا گیا ہے اور یہ ۱۱۷۰ برآمد ہوتے ہیں ۔ لیکن ”۱۱۹۱“ کو ”۱۱۹۱“ لکھنے سے ، جیسا کہ قدیم املا میں

عام تھا ، پوری بیت سے ۱۱۶۰ھ لکھنے ہیں ۔ ایک سال کا فرق فن تاریخ گوئی میں جائز سمجھا جاتا ہے ۔ یہاں بھی فضلی پر یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ اسے تاریخ گوئی پر قدرت نہیں ہے لیکن ہندسوں میں لکھے ہوئے سال نظر ثانی کے بغیر غلط ، جب کہ نہ صرف مخطوطے میں بلکہ کریم الدین کے تذکرے طبقات الشعراء ہند میں بھی یہی سال موجود ہے ، ۱۱۶۱ھ کو رد کرنا آسان نہیں ہے ۔ یہ بات بھی واضح رہے کہ جہاں تک ۱۱۵۵ھ اور ۱۱۶۱ھ کے سنین کا تعلق ہے ، مخطوطے میں کسی قسم کی کانٹ چھانٹ نہیں کی گئی ہے ۔ ایک بات اور ۔ ”جد شاہ“ کا نام نثر میں بھی آیا ہے اور نظم میں بھی ۔ نثر میں جہاں نام آیا ہے وہ عبارت یہ ہے :

”المؤید بتائید اللہ المستعان والمؤید من السماء والمظفر علی الاعضاء ،
ابن السلطنت والولایت ، معین السلطنت والخلایف ، شایستہ مستدر
سلطانی ، زینت رجبہ گورگانی ، شرف دودمان تیمور ابو المظفر
و المنصور السلطان ابن السلطان والظان ابن الخاقان ، شاہشاہ سپہ
بارگہ ، جم جاہ ، سکندر سپاہ ، روشن اختر ، ثریا لشکر ، دارا شوکت ،
فریدون فر ، غرہ قاصدہ سر فرازی ، جد شاہ بادشاہ شازی ادام اقبالہ ،
و دوام اجلالہ ، اللهم مع المسلمین بطول بقائہ و حیاتہ . . .“
(مطبوعہ کربل کتھا ، ص ۴۵ ، مرتبہ مالک رام و مختار الدین احمد) ۔

”نظم“ میں ”کسی“ نے ”احمد شاہ“ کو کاٹ کر ”جد شاہ“ کیا ہے لیکن نثر کی عبارت وہی ہے جو اصل میں ہے ۔ اس میں کسی قسم کی کانٹ چھانٹ یا تصحیح نہیں کی گئی ہے بلکہ ”ادام اقبالہ و دام اجلالہ“ وغیرہ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ عبارت لکھنے وقت جد شاہ زندہ تھے ۔ جد شاہ کا انتقال ۲ ربیع الثانی ۱۱۶۱ھ کو ہوا ۔ اس کا بیٹا احمد شاہ ۲ جہادی الاول ۱۱۶۱ھ گو تخت پر بیٹھا ۔ نظر ثانی کا سال ، فضلی کے مطابق ، ۱۱۶۱ھ ہے ۔ اس لیے معلوم ہوتا ہے کہ فضلی نے ”لائحات“ کے دو مقام پر دو شعروں میں خود ”احمد شاہ“ کر دیا اور ”کسی“ نے یا کاتب نے یہ دیکھ کر کہ نثر کی عبارت میں ”جد شاہ“ کا نام آیا ہے ، ”لائحات“ کے دونوں شعروں میں (مطبوعہ کربل کتھا ، ص ۱۰ و ص ۷۰) ”جد شاہ“ کر دیا حالانکہ الفاظ ”جد شاہ“ میں لفظ جد کو ”سج مند“ پڑھنے سے وزن درست ہوتا ہے جس سے معلوم ہوا کہ اصل شعر میں ”احمد شاہ“ ہی تھا اور ”جد شاہ“ بعد میں ”کسی“ اور کی اصلاح ہے ۔ پروفیسر

عمود النہی صاحب نے دیباچے کی محولہ بالا عبارت میں ، جہاں ہد شاہ کا نام آیا ہے ، لفظ ”ابو المظفر“ دیکھ کر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ہد شاہ کی کنیت ہے ، حالانکہ محولہ بالا عبارت کو دیکھ کر یہ ہرگز نہیں کہا جا سکتا کہ ”شرف دودمان۔ تیمور ابو المظفر و المنصور السلطان ابن السلطان والغازان ابن الغازان . . .“ میں ”ابو المظفر“ ہد شاہ کی کنیت کے طور پر آیا ہے ۔ ساری غلطی کی بنیاد یہی ہے ۔ جب ابو المظفر کو گنیت فرض کر لیا تو بتا چلا کہ ہد شاہ کی کنیت ”ابو المظفر“ نہیں تھی بلکہ ”ابو الفتح“ تھی اور چونکہ طبع و اشعار سائر تصنیف میں کچھ فنی سقم تھا (حالانکہ ہندسوں میں سائر تصنیف اور نظرائں کی موجودگی میں کسی الجھاؤ کی گنجائش نہیں تھی) اس لیے یہ معلوم کر کے کہ ”ابو المظفر“ شاہ عالم ثانی کی کنیت تھی ، یہ نتیجہ نکالا کہ پہلا مسودہ احمد شاہ (۱۱۶۱ھ - ۱۱۶۷ھ) کے زمانے میں مرتب ہوا ، جس پر فضل نے ۱۱۷۰ھ میں نظرائں کی اور پھر یہ بھی لکھا کہ ”تعلیق کی وجہ جو بھی رہی ہو کتاب کی تکمیل شاہ عالم کے زمانے میں ہوئی“ (مضمون ”کربل کتھا“ : عمود النہی ، دو ماہی اکادمی لکھنؤ ، جلد ۱ ، شماره ۱ ، ص ۱۰۷ ، جولائی ۱۹۸۱ء) اور یہ نتیجہ نکالا کہ ”ترائن کہنے ہیں کہ ”کربل کتھا“ کی تکمیل ۱۱۸۶ھ سے پہلے نہیں ہوئی۔“ (ایضاً ص ۱۰۷) سوال یہ ہے کہ اس ساری بحث میں ۱۱۳۵ھ کا سال کیوں اور کیسے غائب ہو گیا ؟ پھر ہندسوں میں لکھے ہوئے ۱۱۳۵ھ اور ۱۱۶۱ھ کو کیوں اور کیسے نظرائں درج کیا جا سکتا ہے ؟ خود منشی کریم الدین نے ، جنہوں نے سب سے پہلے اس کتاب کو متعارف گرایا ، ۱۱۳۵ھ اور ۱۱۶۱ھ ہی کے سال دیے ہیں ۔ یہاں ”ترائن“ کی کیا اور کیوں ضرورت پڑی ؟ اس ساری بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ”کربل کتھا“ کا سائر تصنیف ۱۱۳۵ھ اور سائر نظرائں ۱۱۶۱ھ سے ۔ (ج - ج)

اصل اقتباس (فارسی)

ص ۱۰۳۲ ”عبارت الفاظ کتاب جام جہاں کیا واضح بخاطر نمی رسد و اصطلاحات اہل ہند ہم معلوم نمی شود ۔ امید کہ نریان ہندوستانی رسالہ ترتیب فرماید۔“

تاریخی نثر ، اس کا اسلوب

اب تک ہم اٹھارویں صدی کی اردو نثر کی ان مختلف کتابوں اور ان کے اسلوب کا جائزہ لے چکے ہیں جن کا تعلق تنقیدی ، علمی اور مذہبی کتابوں سے تھا ۔ اس باب میں ہم کتبہ تاریخ کا مطالعہ کریں گے ۔ مختلف کتب خانوں کی "مہرستِ مخطوطات" دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس صدی میں کتبہ تاریخ بھی اردو میں ترجمہ و تصنیف ہوئیں ۔ مثلاً تاریخ فیروز شاہی کا اردو ترجمہ وارث علی بن شیخ بہادر علی ساکن دارالعلوم شاہجہان آباد نے کیا ۔ لیکن ان میں سے اکثر کتابوں کے سنہ تصنیف کے بارے میں یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا ۔ یہ بظاہر آٹھویں صدی عیسوی کی تصانیف معلوم ہوتی ہیں ۔ اس دور میں ایک تاریخی تصنیف "قصہ و احوالِ روہیلہ" یقیناً ایسی ہے جو اس صدی کی تصنیف ہے اور اس اعتبار سے اردو میں پہلی کتاب تاریخ ہے جس میں معاصر واقعات گو اردو نثر میں لکھا گیا ہے ۔

"قصہ و احوالِ روہیلہ" سید رستم علی بجنوری کی تصنیف ہے ۔ رستم علی بجنوری کا ذکر ان کے بیٹے سید منیف علی شوکت کے حوالے سے لاکھوں میں آیا ہے ۔ اعظم الدولہ سرحد نے لکھا ہے کہ وہ صاحبِ تصانیف تھے ۔^۱ بدکار شعرا میں لکھا ہے کہ وہ خوش لوہس کی حیثیت سے شہرت رکھتے تھے ۔^۲ بے چکر نے لکھا ہے کہ ان کے بزرگوں کا وطن بارہ تھا ۔ ان کے بیٹے منیف

۱۔ "قصہ و احوالِ روہیلہ" کا سب سے پہلا تعارف ڈاکٹر نجم الاسلام نے اپنے ایک مضمون (تین لٹری نوادر ، ص ۱۵۳ - ۱۶۳ ، مطبوعہ نقوش ، شہارہ ۱۰۵ ، لاہور ۱۹۶۶ء) میں کرایا تھا ۔ اس کا ایک مخطوطہ ان کے پاس اور ایک المین ترقی اردو پاکستان میں محفوظ ہے ۔ المین کا مخطوطہ بارہ پیش نظر ہے ۔

علی شوکت نے پارس میں گھسی انگریز کے زیر اثر عیسائی مذہب اختیار کر لیا تھا۔ میرٹھ میں غیراتی لعل نے جگر سے جب شوکت کی ملاقات ہوئی تو وہ کسی پادری کے بیوں کو بڑھاتے تھے اور منہ مسیح کہلاتے تھے۔^۴ شہنہ نے شوکت کے دو شعر دیے ہیں اور لکھا ہے کہ ”یہ اشعار اس منہ پر دجال کے ہیں۔“^۵ اس زمانے میں برصغیر میں آنے والے انگریز عام طور پر منشی لگا کر اردو بڑھتے تھے۔ رستم علی بھی انگریزی فوج کی چھاؤنی دارانگر میں جان پارس فورڈ گوا، جو اسپت صاحب کے نام سے معروف تھے، اردو بڑھاتے تھے۔ اسپت نے ایک دن سید رستم علی سے اس موضوع پر کہ کس طرح علی بد خان روہیلہ نے ملک کلہر میں شاہجہان پور سے لے کر بردوار تک قبضہ کر لیا، اردو میں کتاب لکھنے کی فرمائش کی تاکہ اردو سیکھنے والوں کو اس کے بڑھنے سے فائدہ ہو۔ رستم علی نے لکھا ہے کہ ”ہندہ اگرچہ خوب ہوش جمع کرنے اس احوال کا نہ رکھے تھا تاہا حاکم صاحب والا مناقب سے عذر مناسب نہ جاتا۔ پس جو کچھ سنا تھا اور جانتا تھا لکھا ہے۔“^۵ ”قصہ و احوال روہیلہ“ کا مخطوطہ ۱۱ ذی الحجہ ۱۸/۵۱۱۹۶ نومبر ۱۸۷۲ء کا مکتوبہ ہے۔ اس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت انگریز فوج دارانگر کی چھاؤنی میں بڑی ہوئی تھی۔ ”تاریخ اودہ“ سے معلوم ہوتا ہے کہ ماہ رمضان ۱۱۹۵ھ/اگست ۱۸۸۱ء میں نواب آصف الدولہ کی اور انگریز سپاہ کے ساتھ نواب سید لیٹن اللہ خان کے آدمیوں کی لڑائی ہوئی۔ انگریزی و آصفی (آصف الدولہ) سپاہ کو ہزیمت ہوئی۔ ہتھالوں نے ان ہفتوں کا اسباب لوٹ لیا۔ اس فساد کے بعد سے سپاہ کی تعیناتی دارانگر کے مقام سے موقوف ہو گئی۔^۶ رستم علی چونکہ دارانگر کی چھاؤنی میں بڑھاتے تھے اس لیے ”قصہ و احوال روہیلہ“ ۱۱۹۵ء میں چھاؤنی کے ختم ہونے سے پہلے تصنیف ہوئی۔ یہ کتاب شجاع الدولہ کی وفات اور آصف الدولہ کی تخت نشینی پر ختم ہوتی ہے اس لیے گننا جا سکتا ہے کہ یہ ۱۱۹۸ء اور ۱۱۹۵ء (۱۷۷۳-۱۷۸۱ء) کے درمیان لکھی گئی۔

”قصہ و احوال روہیلہ“ کا آغاز ”آؤلا داؤد خان کا ولایت سے“ سے ہوتا ہے۔ داؤد خان کا ذکر گزرتے رستم علی نے لکھا ہے کہ اس نے سنگوتی گلؤں کے زمیندار کو سزا دینے کے لیے اس پر حملہ کیا اور بہت سے لوگوں کو لہ کر لیا۔ انہی لہیوں میں ”ایک لڑکا عمر برس دس گیارہ نہایت خوبصورت، رنگ سرخ سید، میٹھی زبان، پیاری پیاری بالیں، نوم چاٹ کا ہریم سنگھ نانو تہ میں آیا۔ داؤد خان نے اس کو دیکھا۔ نزدیک بولا۔ بالیں سنیں۔ بے اختیار جی کو

بہایا ۔ کمال شفقت سے فرزند اوس کو کھپا ۔ علی ہد خان لائو رکھا ۔ سنت ختم کی بموجب مذہب ہد معلم کے فراغت پائی اور اوس لڑکے کو معلم باعمل کو سپرد کیا ۔ دو تین برس میں قابل پرفن کا ہوا ۔ . . داؤد خان کا بیٹا ہد خان لائو پلی تھا ۔ . . چنانچہ ایک روز من پتھرہ جلوس ہد شاہی میں سارے پٹھان سردار چھوٹے بڑے کو بلوائے کے علی ہد خان گو ولی عہد اپنا کیا ۔ ۸۷؎ یہی برہم سنگھ جاٹ یعنی علی ہد خان ، نوابانہ رامپور کے چندر اعلیٰ ہیں ۔

”نقص و احوال روہیلہ“ کا مرکزی کردار علی ہد خان ہے ۔ رسم علی نے علی ہد خان کی زندگی کے حوالے سے اس دور کی تاریخ لکھی ہے جس میں اس کی مختلف جنگوں اور حسن انتظام کو بیان کیا گیا ہے ۔ علی ہد خان اپنی اعلیٰ صلاحیت کی بنا پر مختلف راجاؤں اور زمینداروں کو شکست دے کر اس علاقے کا سب سے طاقتور حکمران بن جاتا ہے ، چنانچہ تک کہ ہد شاہ بادشاہ ہنس لیس اس کی سرکوبی کے لیے آئے ہیں ۔ اللہ رام غلص نے اپنے ”سفر نامہ“ ۹۰؎ میں ہد شاہ بادشاہ اور علی ہد خان کی اس جنگ کا حال بیان کیا ہے ۔ ہد شاہ کی یہ آخری فوج گنشی تھی جس میں وہ خود میدان جنگ میں گیا تھا ۔ اس جنگ میں علی ہد خان نے صلح کر لی اور ہد شاہ نے سرہند کی خدمت فوجداری سے اسے سرفراز کیا ۔ رسم علی نے احمد شاہ ابدالی کے حملوں کو بھی اس تصنیف میں بیان کیا ہے اور ہد شاہ کے بعد احمد شاہ کی تخت نشینی کا بیان بھی کیا ہے ۔ اس میں علی ہد خان کی وفات کا بیان کر کے رسم علی نے ان واقعات کو بھی بیان کیا ہے جو اس کے بعد پیش آئے جن میں نواب سعید اللہ خان غلج علی ہد خان کی فتح پائی ، قائم خان بنگش کا مارا جانا ، نواب ابو المنصور کی شکست ، احمد خان بنگش کی فتح ، ابو المنصور خان کا شکست کھا کر شاہجہان آباد آنا ، توج و ماہرہ پر پٹھانوں کا قبضہ ، بادشاہ دہلی کی ناراضی سے ابو المنصور (مہندز جنگ) کا اودھ جانا ، احمد شاہ درانی کا نجیب الدولہ کو امیر الامرائی کا منصب دینا ، شاہ عالمگیر ثانی کی شہادت ، جنگ ہانی ہت سوم میں احمد شاہ ابدالی کے ہاتھوں سرہنوں کی شکست فاش ، سورج مل جاٹ پر نجیب الدولہ کی فتح ، شاہ عالم ثانی کا سرہنوں کے ساتھ دہلی آنا اور نواب شاہظہ خان کی شکست وغیرہ کے واقعات شامل ہیں ۔ نواب شجاع الدولہ کی وفات اور آصف الدولہ کی تخت نشینی پر یہ کتاب ختم ہو جاتی ہے ۔ اس کتاب میں ہندوستان کی تقریباً پچاس سالہ تاریخ ، روہیلوں اور پٹھانوں کے حوالے سے ، بیان ہوئی ہے اور اس اعتبار سے بھی یہ اس دور کی تاریخ کا ایک اہم ماخذ ہے ۔ اردو زبان

میں یہ تاریخ کی پہلی کتاب ہے جو کسی فارسی کتاب کا ترجمہ یا تلخیص نہیں ہے بلکہ مصنف نے اپنی معلومات کی بنا پر، اسے سادہ و عام فہم زبان میں لکھا ہے۔

”قصہ و احوال روہلہ“ کی نثر طبع زاد ہے جس میں اظہار بیان کا تنوع بھی ہے۔ موقع و محل کے مطابق جیسے تاریخی منظر بدلتا جاتا ہے اس کا اسلوب بھی اسی کے مطابق اپنا لہجہ اور رخ بدلتا جاتا ہے۔ اس میں جنگی مناظر بھی ہیں اور سازشوں کا احوال بھی درج ہے۔ فوجی حکمتِ عملی بھی بیان کی گئی ہے اور غنیمتِ مراسلے اور لاسہ و پیغام بھی لکھے گئے ہیں۔ تاریخ نویسی اور نثر نگاری دونوں لحاظ سے یہ اس دور کی ایک اہم تصنیف ہے۔ تفسیر مراد یہ کہ کرہل کنہا، شاہ رفیع الدین و شاہ عبدالقادر کے تراجم و تفسیر قرآن کی طرح اس کتاب میں بھی اردو نثر آگے بڑھتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ”قصہ و احوال روہلہ“ کی نثر کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے اسلوبِ بیان میں معیار کی یکسانیت ہے۔ رسمِ علی کو اپنی بات پر نثر طریقے سے بیان کرتے اور واقعات کو اختصار کے ساتھ لکھنے کا ڈھنگ آتا ہے۔ رسمِ علی کی نثر ریائیہ ہے۔ اس میں رنگینی و عبارت آرائی نہیں ہے بلکہ وہی زبان اور وہی انداز اختیار کیا گیا ہے جو عام طور پر بول چال کی زبان میں استعمال ہوتا ہے۔ یہاں نثر الشاہدازی کے لیے نہیں بلکہ اپنا مقصد بیان کرنے کے لیے استعمال کی گئی ہے اسی لیے اس میں سلاست و روانی بھی ہے اور اپنی بات کو کہنے کی قوت بھی۔ اس دور میں جب اردو نثر میں تاریخی کتابیں لکھنے کی کھڑی روایت نہیں تھی رسمِ علی کی یہ تصنیف اردو نثر کی ایک نئی روایت کو جنم دیتی ہے۔ احمد شاہ ابدالی ہندوستان پر فوج کشی کرتا ہے۔ یہ وہ مشہور جنگ ہے جس میں مغل فوجوں کو آخری بار فتح نصیب ہوئی تھی۔ رسمِ علی ایک مؤرخ اور نثر نگار کی حیثیت سے اسے یوں بیان کرتے ہیں :

”سن تیس جلوس معلیٰ میں کہ مزاج مبارک حضرت ظل اللہ کا بیاری
... سے کسل رکھتا تھا کچھ خبر آمد احمد شاہ ابدان درانی کی گرم
ہوئی۔ نواب معین الملک نواب وزیر قمر الدین خان کچھ خدمت صوبہ
لاہور کی سے سرگراز تھا، مقابلہ احمد شاہ درانی کا کیا۔ حضرت ظل اللہ
نے شاہزادۂ عالمیان احمد شاہ چادر مع نواب وزیر قمر الدین خان، نواب
ابوالمنصور خان، وغیرہ بالیس امراء عظیم الشان توجہانہ کثیر رخصت
فرمایا۔ گلوچ بکوچ کئی منزل میں سرہند جا پہنچا۔ اوس طرف سے احمد

شاہ درانی دریا الٹک الٹک گویلا مارا اوترا ۔ مقابلہ معیت الملک سے ہوا ۔ جنگ عظیم واقع ہوئی ۔ طرفین سے ہزارہا عالم مارا گیا ۔ آخر میں لوہاب معین الملک نے نقد جان کا نثار کام خداوند نعمت کے کیا ۔ اوسی ضمن میں علی ہمدانی نے عبداللہ خان ، فیض اللہ خان دولوں یلہوں اہلو گویہ حضور احمد شاہ درانی کے بھیجا تھا ۔ سردار لوہاب ولایتی سے تحفہ تحائف اس خلع کے بھیج کر ماسلہ دوستی کا مربوط کیا تھا ۔ بعد کئی روز کے لشکر کے شاہ درانی کا اور لشکر ہندوستان کا مقابل ہوا ۔ چند روز جنگ توپ ریکلا کی رہی ۔ اٹھا کار گولا توپ کا لوہاب وزیر قمر الدین خان بہادر کے لگا ۔ اوسی وقت نقد جان کا تصدق خداوند عالم کے ہوا ۔ فن خانی نے اوپر خاک کے استراحت کی ۔ وقوع اس واقعہ کی سے تمام لشکر ہندوستان کا سہ ہوا ۔ شاہزادہ عالم و عالیان احمد شاہ بہادر مسلحہ گھوڑے پر سوار ، کئی ہزار سوار چوکی ہوئی سے مقابلہ شاہ درانی کا فرمایا ۔ طرفین سے توپ ریکلا ، گچنالا ، شرنال ، تہنچی بان وغیرہ چھوٹے تھے ۔ عالم طرفین میں گولی سر گیا ، گولی ٹڑھیے ، گولی مسکتے تھا ۔ شاہ زادہ عالم نے مانند شیرلر کے اور ہاتھی مست کے نمرہ مارا گمہ "اے جوانوں ہندوستان کے ، وقت تن دیں اور مردمی اور دلاوری بہادری کا ہے ۔ ہمار خدا عز وجل دل نوی رکھو ۔ جرات کرو و دیکھو غول درانی کا بھاگا جاتا ہے ۔ ستنے ہی اس آوازہ کے جوانوں ہندوستان کے نے گھوڑے چلانے ۔ درانیوں میں مل گئے ۔ تلوار پر تلوار مانند بیل کے چلتے لاک ۔ گرد غبار سم گھوڑوں سے اس قدر بلند ہوئے ، آسمان اور آفتاب نظر آنے سے چھپ گیا ۔ گویا سمونا قیامت کا تھا ۔ تلوار پر تلوار لکٹی تھیں ۔ شور چھا جہنی تلوار اور شیشی نیزہ کی سے آسمان چاہتا تھا کہ بھٹ جا اور زمین زہرہ ہو کر مانند خاک کے اوڑ جا ۔ اوس میدان میں شاہ زادہ عالیان جس طرف گھوڑا دھٹ جاتا تھا جس طرح باز اوپر گویہ کے تیغ بے دریغ مانند گھاس کاٹتا تھا ۔ تنک کے تنک ، غول کے غول درانیوں کے مانند رہوڑ بھینٹوں کے بھاگے ۔ ہزار ہا عالم طرفین کا قتل میں آیا : ع "گولی ٹڑھیے گولی مسکتے ، گولی ہوچے بے جان ۔" فتح لشکر ہندوستان کی ہوئی ۔ طنبور فتح کا بجاہا ۔ احمد شاہ درانی شکست پا کے مترجہ طرف قندھار کے ہوا ۔ ۱۰۷۸

ساری کتاب میں نثری اسلوب کا جی دلچسپ بیانیہ انداز ہے ۔ اس نثر

میں چھوٹے چھوٹے جملے بھی ہیں جو اپنی جگہ مکمل اور پوری ایک بات کو بیان کرتے ہیں۔ طویل جملے بھی ہیں جو عبارت آرائی کی وجہ سے طویل نہیں ہیں بلکہ ایک بات کو سیاق و سباق کے ساتھ بیان کرنے کی وجہ سے طویل ہیں۔ یہاں اہمیت عبارت کی نہیں بلکہ اس بات کی ہے جسے کہنے کے لیے یہ کتاب لکھی گئی ہے۔ عبارت کو اہمیت دینے سے لٹر کی وہ صورت بنتی ہے جو ”نوطوز مرصع“ اور ”کربل کتھا“ کے بعض حصوں میں ملتی ہے اور بات کو اہمیت دینے سے وہ صورت بنتی ہے جو ”تفسیر ربیعی“، ”موضح قرآن“، ”تفسیر مرادیہ“ اور ”امد و احوال روہیلہ“ میں نظر آتی ہے۔ عبارت کھوپا بات کو اہمیت دینے سے اسلوبِ نثر بدل جاتا ہے۔ احوال روہیلہ کی نثر جدید رجحانِ نثر کی ابتدائی صورت ہے اس لیے اس کے اکثر جملوں کی ساخت پر اس عرب اوراقِ تہذیب کی چھاپ کا واضح اثر بھی موجود ہے جس نے برعظیم کے اجتماعی اداروں اور انفرادی طرزِ عمل کو نئے سانچوں میں ڈھال کر لیا لیجہ، نیا آہنگ اور نیا اندازِ فکر و اظہار دے کر انہیں بدلا تھا۔ اوپر کے القباس میں بھی یہ اثر واضح ہے۔ اب یہ چار جملے اور دیکھئے :

(۱) ”دونوں بیٹوں اپنو کون حضور احمد شاہ درانی کے بھیجا تھا۔“

(۲) ”ستے ہی اس آوازہ کے جوانوں ہندوستان نے گھوڑے چلائے۔“

(۳) ”سرداروں ولایتی سے تحفہ تحائف بھیج کر سلسلہ دوستی کا مربوط

کیا تھا۔“

(۴) ”احمد شاہ درانی شکست پانے کے متوجہ، طرف قندھار کی ہوا۔“

چلے جملے میں ”دونوں بیٹوں اپنو کون“ کی ساخت وہی ہے جو فارسی میں ”ہر دو پسرانِ خویش را“ کی ہے۔ دوسرے جملے میں ”جوانوں ہندوستان“ اور تیسرے جملے میں ”سرداروں ولایتی“ فارسی ”سرداروں ولایتی“ اور ”جوانانِ ہندوستان“ کا اُردو روپ ہیں۔ یہاں فارسی کی طرح اُردو میں بھی موصوف کو صفت سے چلے لایا گیا ہے۔ اس طرح ”ستے ہی آوازہ کے“ یا ”سلسلہ دوستی کا مربوط کیا“ پر بھی فارسی جملے کی ساخت کا اثر واضح ہے۔ چوتھے جملے میں ”متوجہ طرف قندھار کی ہوا“ پر بھی یہی اثر نمایاں ہے۔ اس میں اُردو ساخت کا اثر صرف اتنا آیا ہے کہ علامتِ اضافت کو نکال کر ”کی“ کا اضافہ کر دیا گیا ہے۔ آج ہم اسے ”قندھار کی طرف متوجہ ہوا“ کہیں گے۔ فارسی تہذیب کے زیر اثر اُردو جملے کے الفاظ بھی اس تہذیبی آہنگ سے مل گئے تھے۔ اس لٹر کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ان تہذیبی اثرات کا سایہ ڈھل رہا ہے اور

اُردو زبان اپنی آواز ، اپنے لہجے اور آہنگ کو دریافت کرنے کی کوشش میں لفظوں کی ترتیب ، صفت موصوف کے رشتے اور علامتِ انبات کے رشتوں کو بدل کر اپنے وجود کی انفرادیت قائم کر رہی ہے ۔ اس دور میں یہی تہذیبی اثرات دل و دماغ پر چھائے ہوئے تھے اور اسی لیے یہ از خود اُردو تقریروں میں در آنے لگی۔ اُردو جملے کی ساخت پر یہ اثرات کم ہونے کے باوجود چند باثر آگہ کی نثر میں بھی موجود ہیں اور میر امن کی ”باغ و چار“ میں بھی ، ہلکے ہونے کے باوجود ، موجود ہیں ۔ یہ تہذیب اپنے سانچے خود لیے گزر پیدا ہوتی ہے اور جب وہ تہذیب بدلتی یا مرق ہے ، اس کے سانچے بھی اسی کے ساتھ لوٹ جاتے ہیں ۔ انہارویں صدی اس تہذیب کا آخری دور تھا ۔ اسیسویں صدی میں جب انگریزی تہذیب پھیلی تو جملے کے ساخت میں تبدیلی کا عمل شروع ہو گیا ۔ آج جو ہم یہ نثر لکھ رہے ہیں اس پر مغربی تہذیب اور انگریزی جملے کی ساخت کا اثر موجود ہے حالانکہ یہ ہمیں ابھی ویسے نظر نہیں آتا جیسے فارسی تہذیب کا اثر جملے کی ساخت پر ہمیں ”قصہ و احوالِ روہیلہ“ میں ایک نظر ہی میں دکھائی دے جاتا ہے ۔

رستم علی کی اس تصنیف میں بول چال کی وہی عام زبان استعمال ہوئی ہے جو لکھنے والے کے اوردگرد بولی جا رہی ہے ۔ اس پر گھڑی اور وہیل کھنڈی بولیوں کے اثرات بھی واضح ہیں ۔ مثلاً ”کوئی تڑپے ، کوئی مسکے تھا“ ، ”آہاں چاہتا تھا کہ بھٹ جتا اور زمین زور زور ہو کر مانند خاک کے اوڑ جا“ یا ”ہلے اگرچہ خوب ہوش جمع کرنے اس احوال کا نہ رکھے تھا“ کے بجائے آج ”ٹپتا تھا ۔ مسکتا تھا ۔ بھٹ جائے ۔ اڑ جائے ۔ رکھتا تھا“ کہیں گے ، لیکن رستم علی کے ہاں فعل کی یہ صورت اس دور کی عام و سروجہ زبان کا حصہ تھی ۔ ان علاقوں میں آج بھی گڑوں دیہات میں یہی تلفظ و لہجہ سنیے میں آتا ہے ۔ رستم علی کی نثر میں ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ فعل استمراری کا استعمال نہیں ملتا اور اس کے بجائے یہ صورت ملتی ہے :

”طرفین سے تو رہنلا ، کچنلا ، شترنالا ، تہچی بان وغیرہ چھوٹے تھے ۔“
(مخطوطہ ص ۵۳)

”القصہ اس نوع کے سوال جواب ہوتے تھے ۔“
(ص ۷۳)

”جنگ ٹراولی ہوتی تھی ۔“
(ص ۸۳)

اس دور میں ’ڑ‘ کے بجائے ’ز‘ کا استعمال عام تھا ۔ مثلاً اولڈی تھی (اڈی تھی) ، بھینڈوں (بھڑوں) گڈھی (گڑھی) ہڈھے (بڑھے) ، یہی صورت رستم علی کی نثر میں

ملتی ہے۔ قائم چاند پوری کے ہاں بھی ’ڈا‘ کا استعمال اسی طرح ملتا ہے۔ خان آرزو کی لغت ”لواذر الالفاظ“ میں بھی متعدد الفاظ ’ڈا‘ کے پائے ’ڈا‘ سے لکھے گئے ہیں۔ رستم علی کے ہاں اس دور کے عام رجحان کے مطابق فارسی روزمرہ، مرکب مصادر اور ان کی مختلف صورتوں کو اُردو میں ترجمہ کرتے کا رجحان ملتا ہے۔ مثلاً رخصت فرماتا، مربوط کرنا، استراحت گھرنا، قتل میں آنا، تاب نہ آنا، نعرہ بولنا، لڑائی کھانا وغیرہ۔

بحیثیت مجموعی ”قصہ و احوال روہیلہ“ اُردو نثر کے اس نئے اسلوب کی پہلی رو ہے جو آئندہ دور میں اُردو نثر کا عام اسلوب بن جاتا ہے۔ اٹھارویں صدی میں دو اسلوب ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ ایک وہ اسلوب جو ”نو طرز مرصع“ میں نظر آتا ہے اور ایک وہ اسلوب جو ”قصہ و احوال روہیلہ“ اور باقر آکھ کے دیباچوں میں ملتا ہے۔ اگلے باب میں ہم ان نثری تصانیف کا مطالعہ کریں گے جن کا تعلق قصہ کہانیوں اور داستانوں سے ہے۔

حواشی

- ۱۔ عبدہ مستطیع : اعظم الدولہ سرور، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی، ص ۳۸۹، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ع۔
- ۲۔ یادگار شعرا : مترجم طفیل احمد، ص ۱۲۲، ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد ۱۹۴۴ع۔
- ۳۔ تذکرۃ سچے جگر : (قلمی) خیراتی لعل بے جگر، الذا آفس لائبریری، لندن۔
- ۴۔ گلشن بے خار : نواب مصطفیٰ خان شیفہ، ص ۱۱۳، مطبع لولکشور لکھنؤ ۱۹۱۰ع۔
- ۵۔ قصہ و احوال روہیلہ : سید رستم علی، ص ۴، مخطوطہ المہجر ترقی اُردو پاکستان کراچی۔
- ۶۔ تاریخ اودہ : نجم الفنی خان (جلد سوم)، ص ۲۴۹، مطبع لولکشور لکھنؤ ۱۹۱۹ع۔
- ۷۔ قصہ و احوال روہیلہ : (مخطوطہ) ص ۹۔
- ۸۔ ایضاً : ص ۱۰-۱۱۔
- ۹۔ سفر نامہ غلصہ : قائد رام غلصہ، مرتبہ ڈاکٹر سید اظہر علی، ہندوستان بریس رامپور ۱۹۴۶ع۔
- ۱۰۔ قصہ و احوال روہیلہ : (مخطوطہ) ص ۵۲-۵۸۔

افسانوی تصانیف اور اسالیب

مجد شاہی دور میں برعظیم کی تہذیب کا مرکزی دھارا خشک ہو گیا تھا اور وہ ہند پانی کی تہذیب بن کر رہ گئی تھی۔ اس دور میں دو چیزیں مقبول تھیں : ایک چہتی اور دوسری داستان اور دونوں کا مقصد سونے کے عمل کو آسان بنانا تھا۔ داستانیں، جن کی بنیاد عشق و عاشقی کے مہیاں قصوں پر قائم تھیں، اس تہذیب کے مزاج سے پوری مناسبت رکھتی تھیں اور اسی لیے یہ معاشرے کے ہر طبقے میں یکساں طور پر مقبول تھیں۔ بوستان، خیال اور قصہ، حاتم طائی جیسی داستانیں بھی فارسی زبان میں اسی زمانے میں لکھی گئیں۔ ان سب داستانوں کے کردار بادشاہ، شاہزادے، شہزادیاں، وزیر و سوداگر تھے اور ان میں تخیل کی پرواز اتنی تیز تھی کہ ہلک جھپکتے میں دور دراز ملکوں میں پہنچا دیتی تھی۔ وہ خواہشات، جنہیں عملی زندگی میں یہ معاشرہ حاصل نہ کر سکتا تھا، ان داستانوں کی خیالی مہیاں کے ذریعے آسودہ کر رہا تھا۔ ایک شہزادہ کسی شہزادی پر عاشق ہو کر اسے حاصل کرنے کے لیے نکلتا ہے۔ راستے میں طرح طرح کے مصائب سے دو چار ہوتا ہے۔ جنوں اور دیہوں سے مقابلہ کرتا ہے۔ طلبات میں پھنسی کر مردانہ وار مقابلہ کرتے ہوئے فتح پاتا ہے اور پھر شہزادی کو ملے کر اپنے ملک واپس آتا ہے۔ اس کے پاس کوئی ایسا تورڑ ہوتا ہے جو اسے کسی فقیر، ہمدرد، ہری یا دیو زادے دیا ہے اور جس سے وہ ہر مشکل پر قابو پالیتا ہے۔ وہ تورڑ گوئی انگولہی یا سہرہ ہو سکتا ہے یا قصہ سہرہ افروز و دلبر کی طرح گوئی چکتر ہو سکتا ہے جو سہرے کی ایک نئی شکل ہے۔ ان داستانوں میں طلسم و سحر سے ایک ایسی دنیا آباد کی جاتی ہے جس سے خواب کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ مزاج ہمیں نواب ہمدردی خان کی داستان 'قصہ سہرہ افروز و دلبر' میں ملتا ہے۔ یہ اردو کی قدیم ترین معلوم داستان ہے جو مجد شاہ یا احمد شاہ کے دور میں کسی وقت لکھی گئی اور تقریباً

لکھائی سو سال بعد اب پہلی بار سامنے آئی ہے۔ اس داستان کا مخطوطہ جو آغا حیلہ حسن کو گوالیار میں حضرت جی کی درگاہ کے سجادہ نشین ہد غنی حضرت جی سے ۱۹۲۹ء میں ملا تھا، پروفیسر مسعود حسین خان نے اپنے مقلدے کے ساتھ مرتب کر کے ۱۹۶۶ء میں پہلی بار شائع کیا۔ مخطوطے پر لہ مصنف کا نام تھا اور لہ کوئی ترقیہ، البتہ شروع میں کسی اور شخص کے قلم سے 'عیسوی خان بہادر' اور 'قصہ' مہر افروز و دلیر' لکھا ہوا تھا۔ مسعود حسین خان نے عیسوی خان کے بارے میں معلومات حاصل کرنے کی کوشش کی لیکن کامیابی نہیں ہوئی اور مرزا فرحت اللہ بیگ اور آب حیات کے حوالے سے اس نتیجے پر پہنچے کہ "یہ عیسوی خان غالباً حافظ عبدالرحمن خان احسان کے چچا ہوں گے کیوں کہ احسان کے والد حافظ غلام رسول خان کا خطاب موسیٰ خان۔ عہد الدولہ خان بہادر تھا اور محمد شاہ (۱۷۴۸ء - ۱۷۶۱ء) اور احمد شاہ (۱۷۵۳ء - ۱۷۷۳ء) کے زمانے میں شاہزادوں اور شاہزادیوں کو کلام مجید پڑھانے پر مامور تھے۔" فرحت اللہ بیگ اور ہد حسین آزاد نے جو کچھ لکھا تھا وہ عیسوی خان کے بارے میں نہیں بلکہ موسوی خان کے بارے میں تھا۔ اٹھارویں صدی اور اس سے پہلے کی تاریخوں میں عیسوی خان موسیٰ خان کے نام کے کئی آدمی ملتے ہیں۔ موسوی خان مرزا سز و نظرت کا نام بھی لکھروں اور تاریخوں میں آتا ہے۔ داؤد اورنگ آبادی کے ایک شعر میں موسوی خان کا نام اس طرح آیا ہے :

موسوی خان اگر طور معانی کا کلمہ
شعر داؤد ہے سب فرس اگر ہے دکنی

لیکن عیسوی خان کا نام کہیں نظر نہیں آیا۔ عیسوی خان کو عیسوی خان بنانے کا بظاہر کوئی جواز نظر نہیں آتا۔ نثار احمد فاروقی نے اس سلسلے میں مزید دائر تحقیق دی ہے اور لکھا ہے کہ "سادات کا ایک چھوٹا سا خاندان کشمیر سے آکر دہلی میں بس گیا تھا۔ اس خاندان کے ایک فرد عیسوی خان تھے۔ ان کے بھائی میر نرید الدین آفاق اور بیٹے امیر بخش شہرت تھے۔ دولوں نثار اللہ خان فراق کے شاگرد اور شاہ نضر الدین دہلوی کے مرید تھے۔ یہ تینوں ۱۸۱۶ء/۱۲۰۱ء میں حیدر آباد دکن جا کر نواب شمس الامراء بہادر اور مہاراجہ چندو لال شادان کے متوسل ہو گئے تھے۔ یہاں آفاق و شہرت نے مل کر کئی کتابیں لکھیں جن میں 'دالہ الروز ترجمہ'، 'کلیہ دستہ' (منظوم)، 'ترجمہ'، 'منطق الطیر' (منظوم)، 'چمنستان پرکات'، 'گلدستہ'، 'مجلس'، 'گلستان' (منظوم اردو)، 'دیوان'، 'رحمتی' وغیرہ شامل ہیں۔

عسائی خاں کے بارے میں شاہ کمال کے تذکرے 'مجمع الانتخاب' کے حوالے سے لکھا ہے کہ شہرت کے والد عسائی خاں شاہ نظام الدین صوبدار دہلی کے نائب تھے۔ جب جنرل لیک کی فوجوں نے ۱۸۰۴ء میں دہلی کو فتح کیا تو شاہ نظام الدین دہلی سے گوالیار چلے گئے۔ میر سید علی حسنین دہلوی، جن کے نام غالب کے بہت سے خطوط دریافت ہو چکے ہیں، انہی شاہ نظام الدین کے بھتیجے تھے اور گوالیار میں حضرت جی کی درگاہ بھی انہی کی ہے جن کے کتب خانے میں قصہ "سہر افروز و دلبر کا غلطوہ" رہا ہے۔ چونکہ اس غلطوے کے شروع میں کسی کے قلم سے غلط سطر رومن رسم الخط میں "سالک اس کتاب کا نائب صاحب۔ جو کوئی دعویٰ کرے سو جھوٹا ہے۔" لکھا ہوا ہے اس لیے فاروق صاحب کا خیال ہے کہ نائب صاحب سے یہاں عسائی خاں مراد ہے۔ یہ کتاب ان کی ملکیت رہی ہے۔ کسی نے بعد میں اس پر قصہ عیسوی خاں بہادر لکھ دیا ہے اور سہواً عسائی خاں کے بجائے عیسوی خاں قلم سے نکلا ہے، یا عرفاً یہ اسی طرح پکارتے جاتے ہوں گے۔" یہاں یہ بحث ہے ضرورت ہے کہ مسعود حسین خاں اور نثار احمد فاروقی کی تحقیق اور منطق میں کیسی کیسی غلطیاں ہیں اور کس طرح حابد کی ٹوپی محمود کے سر منڈھ دی گئی ہے، لیکن "قصہ" سہر افروز و دلبر" کی دریافت و اشاعت بذات خود ایک اہم واقعہ ہے۔

ڈاکٹر پرکاش مونس نے اپنی کتاب "اُردو ادب پر ہندی کا اثر" میں لکھا ہے کہ عیسوی خاں اہل اُردو کے لیے ایک چہستانی شخصیت ہو لیکن ہندی میں وہ ایک جانے پہچانے ادیب ہیں۔ یہ ہماری ست سنی کی ایک لپکا (فصح) "رس چندرکا" کے مصنف ہیں اور ہندی کے ہیں ادیب نواب عیسوی خاں قصہ "سہر افروز و دلبر کے مصنف ہیں۔ اس کے بعد انہوں نے اپنے ایک اور مضمون ۵ میں عیسوی خاں کے بارے میں مزید معلومات فراہم کیں اور لکھا کہ عیسوی خاں کا نام سب سے پہلے ہندی کے مشہور تذکرہ شعرا "شوستنگھ سروج" (۱۸۷۸ء) مصنفہ شو سنگھ سنگر میں آیا ہے۔ جگن ناتھ رتناگر گوہاری مت سنی کا ایک غلطوہ، ملا جس میں مصنف کا نام عیسوی خاں، تصنیف کا نام "رس چندرکا" اور سال تصنیف محبت ۱۸۰۹ (۱۷۵۲ء) درج تھا۔ اس شرح میں ہماری کے دوہوں کو فارسی و اُردو طریقے سے، حروف تہجی کے اعتبار سے، ترتیب دیا گیا ہے۔ ناگرنی ہرجاؤں سبھا کی کہوچ رپورٹ ۱۹۳۱ء کے صفحات ۱۸۶ - ۱۸۷ اور ۱۹۵۵ء کی رپورٹ کے حصہ اول ص ۷۹ اور حصہ دوم کے ص ۲۱۱ پر لکھا ہے کہ نواب عیسوی خاں لورر (گوالیار) کے راجا چھتر سنگھ

کے متوسل تھے اور وہیں سبت ۱۸۰۹ بکرمی یعنی ۱۷۵۲ع میں انہوں نے جاری ست سنی کی لیکا نظم و نثر میں لکھی۔ اس لیکا کے کئی غطوطات موجود ہیں۔ ہندی ماہیتہ سمیلان الہ آباد کے غطوطے کے آخری بند کے یہ تین دوپے گناب اور مصنف کے بارے میں اہم معلومات ہم پہنچاتے ہیں :

گئیے پر سنگ نورور لوبنی چہتر سنگھ بھوبھان
بڑھت جاری ست سبتا سب چنگ کورت پرمان
تب سب گوہت گوٹکم بھاننا وچن ولان
ادت عیسوی خان کیورس چندرکا پرکاش
لند ، گکن ، بسو ، بھوسی گئی کیجیے برس بھار
رس چندرکا پرکاش کیجیے مدھو شیجی پور کو گروار

ان دوپوں سے یہ بات معلوم ہوتی کہ عیسوی خان نے نورور کے راجا چہتر سنگھ کی سرپرستی میں رس چندرکا لکھی۔ آخری دوپے میں تصنیف کا سال ، مہینہ اور دن دیا گیا ہے۔ ہندی میں صفر سے لے کر ۹ تک کے اعداد میں سے ہر ایک کے لیے کچھ مخصوص الفاظ مقرر ہیں۔ سالر تصنیف میں آنے والے اعداد کے حوازی الفاظ نظم کر دیے جاتے ہیں۔ ان الفاظ کے اعداد دائیں سے بائیں لکھنے سے جو پندرہ برآمد ہوتا ہے وہی سالر تصنیف ہوتا ہے۔ آخری دوپے میں لند ، گکن ، بسو اور بھوسی کے اعداد بالترتیب ۹ - ۸ - ۷ - ۶ - ۵ - ۴ - ۳ - ۲ - ۱ ہیں۔ ان سے ۱۸۰۹ سبت بتا ہے۔ دوسری سطر میں مدھو اور شیجی سے جیت کا مہینہ اور پورنما سے جمعرات مراد ہے۔ عیسوی خان نورور کے راجہ چہتر سنگھ کے متوسل تھے۔ نورور پاڑوں کی ریاست گوالیار کے راجہ کے ماتحت تھی۔ اس کے راجہ چہتر سنگھ جنوری ۱۷۵۲ع میں گدی پر بیٹھے۔ وہ کم از کم ۱۷۵۳ع تک نورور حکمران رہے کیونکہ پیشوا راکھوبا دادا کی فائری میں ان کے ساتھ ایک معاہدے کا ذکر ملتا ہے جو جون ۱۷۵۳ع میں ہوا تھا۔ ڈاکٹر پرکاش موہن نے قصہ 'سہر انروز و دلیور اور رس چندرکا کی لٹروں کا مقابلہ کر کے بتایا ہے کہ یہ ایک ہی مصنف کے قلم سے لکھی ہیں۔ عیسوی خان نے رس چندرکا کے علاوہ ست سنی کی ایک اُردو شرح بھی لکھی تھی جس کا غطوطہ ٹیکم گڑھ (مدھہ پردیش) کے مبارلجا دیوبندر سنگھ جودیو کی لاتیری میں محفوظ ہے جس میں ہر ورق پر ایک طرف اُردو رسم الخط میں اور دوسری طرف ہندی خط میں شرح لکھی ہے۔ اس غطوطے کے چلے ورق پر 'نواب عیسوی خان کورت رس چندرکا' لکھا ہوا ہے۔ ہندی غطوطات کے فہرست نگاروں نے ہر جگہ عیسوی خان کے نام کے آگے

قوسین میں "لواب" لکھا ہے ۔ "نصہ مہر الروز و دلبر" میں ان کا نام عیسوی خان بہادر دیا گیا ہے ۔ نام کے ساتھ بہادر کا لفظ کسی عام آدمی کے لیے استعمال نہیں ہوتا ۔ مہر عیسوی خان خود کوئی عام نام نہیں ہے ۔ ایسے لوگھے نام کا کوئی اور شخص نہیں ہو جو لواب بہادر بھی ہو اور ساتھ ساتھ مصنف بھی ، ممکن نہیں ہے ۔ نرور راج کو دولت رائے سندھیا نے اٹھارویں صدی کے آخر میں فتح کر کے گوالیار میں شامل کر لیا تھا ۔ نصہ مہر الروز و دلبر کا غلطوہ بھی گوالیار سے ملا ہے ۔ اس لیے یہ نصہ اٹھارویں صدی عیسوی کے وسط میں یا اس سے کچھ اور پہلے لکھا گیا ہوگا جس کی تصدیق خود اس نصے کی زبان سے بھی ہوتی ہے اور جس کا ذکر خود مسعود حسین خان نے اپنے مقدمے میں کیا ہے کہ "وہ غلطو دیومالا سے بھی بخوبی واقف ہے ۔ وہ اپنی اکثر تشبیہیں ، جنہیں وہ ایمان رکھتا ہے ، بلا تکلف ہندی شاعری سے لیتا ہے ۔ اس کے اکثر قرون پر سور داس ، میرا بائی یا رحیم کے دھڑوں کی چھاپ نظر آتی ہے ۔ . . اس کے ہنر نظر یا تو فارسی داستانیں ہیں یا بھکتی اور رہتی کال کی شاعری کے وہ نمونے جو زبان زور خلالت ہو چکے تھے ۔" اس بحث کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ نصہ مہر الروز و دلبر کے مصنف میں لواب عیسوی خان بہادر ہی اور یہ نصہ بہد شاہ یا احمد شاہ کے دور میں لکھا گیا ۔ جسے نصہ مہر الروز و دلبر کو دریافت کرنے کا سہرا مسعود حسین خان کے سر ہے اسی طرح عیسوی خان کو دریافت کرنے کا سہرا ڈاکٹر پرکاش مونس کے سر ہے ۔ عیسوی خان کی شخصیت اور زمانے کے تعین کے بعد یہ اردو زبان کی قدیم ترین داستان قرار پاتی ہے ۔

نصہ مہر الروز و دلبر دو حصوں میں تقسیم ہے ۔ پہلے حصے میں داستان ہے جو کل کتاب کے دو تہائی صفحات پر مشتمل ہے اور ایک تہائی حصہ تصحیح نامے پر مشتمل ہے ۔ داستانوں کے عام مزاج اور تہذیبی تقاضوں کے مطابق اس داستان میں بھی ایک بادشاہ کی کہانی سنائی گئی ہے جس کی ولاد زندہ نہیں رہتی تھی اور اسی لیے وہ اداس رہتا تھا ۔ ایک تغیر کی دعا ہے اس کے ہاں نہایت حسین و جمیل لڑکا پیدا ہوا جس کا نام مہر الروز رکھا گیا ۔ دستور زمانہ کے مطابق چار برس کی عمر میں اچھے بڑھنے بٹھایا گیا ۔ مہر الروز ایسا صاحب طبیعت تھا کہ جو "کوئی برسوں میں سیکھے تو یہ دنوں میں سیکھے" ۔ جلد ہی علوم و فنون کی تحصیل سے فارغ ہو گیا ۔ جب چودہ سال کا ہوا تو باپ سے اجازت لے کر شکر کو گیا ۔ وزیر کا بیٹا ایک الدہش ساتھ تھا ۔ یہ دونوں

ایک برلاسے کا بیچھا گونے راستہ بھول گئے اور دیووں کے دیس میں آ گئے ۔ یہاں مہر افروز نے دیووں کے بادشاہ کی بیٹی دلبر کو دیکھا اور عاشق ہو گیا ۔ لیکن خود محبوب کو اس کی خبر بھی نہ ہوئی ۔ عشق کی آگ میں جلتے ہوئے وہ دیوالہ وار تلاشِ محبوب میں لنگر کھڑا ہوا ۔ چلتے چلتے ایک قبر سے ملاقات ہوئی ۔ قبر نے مہر افروز کی رہائش کی اور اسے ایک ”چکتر“ دیا جس کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے پھینکنے سے دیو کا سر گٹ کر کر جاتا ہے ۔ مہر افروز اور ایک اللہش مختلف مرحلوں سے گزرنے ، مصیبتیں جھیلنے ، طلبات میں گرفتار ہونے ، دیو اور دیولیوں سے لڑنے آخر کار منزلِ مراد کو پہنچ گئے ۔ مہر افروز کی شادی دلبر سے اور ایک اللہش کی شادی دیووں کے بادشاہ فریاد رس کی بیٹی گل رخ سے ہو گئی ۔ جب یہ قافلہ اپنے ملک کو واپس ہوا تو راستے میں بھر نئی مشکلات میں بہنس گیا لیکن آخر کار ان سب آفات و بلیات سے مقابلہ کرتا کامیاب و ہامراد اپنے وطن واپس پہنچ گیا اور سارے ملک میں خوشی کا جشن منایا گیا ۔ مہر افروز و دلبر اس داستان کے سرگزی کردار ہیں لیکن داستانوں کے عام ڈھانچے کے مطابق ایک قصے میں سے دوسرا قصہ لگتا ہے اور اس طرح کئی اور کردار سامنے آتے ہیں ۔ یہ ذیلی قصہ یا تو اسی داستان کا کوئی کردار مہر افروز کو مٹاتا ہے یا بھر مغزلیں ”سر کرتے کرتے کوئی اور شخص راستے میں مل جاتا ہے جو خود تلاشِ محبوب میں سرگرداں ہے اور وہ اپنی داستانِ شہزادے کو مٹاتا ہے ، یا کوئی طوطا مل جاتا ہے جو دراصل شہزادہ ہے جسے کسی دیوی نے طوطا بنا دیا ہے ۔ قصہ مہر افروز و دلبر میں روم کے بادشاہزادہ نور عالم اور ملکہِ خطا کی شہزادی داربا کی داستانِ عشق آرزو بخش نامی نقیر مٹاتا ہے جس سے گلشنِ آباد نامی جنگل میں مہر افروز کی ملاقات ہوتی ہے ۔ دیووں کے بادشاہ فریاد رس کی بیٹی گل رخ بلخ کے بادشاہ کی گھمانی سناتی ہے جس پر الہاس بانو ہری اتنا ظلم ڈھاتی ہے کہ وہ جان دے دیتا ہے ۔ اسی طرح اس میں ایک اور ذیلی کہانی مقبول شاہ اور عشاق بانو ہری کی ملتی ہے ۔ ایک روپ سے دوسرے روپ میں آ جانے والے بادشاہوں کی کہانی کے علاوہ ایک کہانی چکتر کی اور ایک کہانی گھسارے کی بھی ملتی ہے ۔ آخر میں ایک نصیحت نامہ دیا گیا ہے جس میں ہر قسم کی نصیحتوں اور عقل و دانش کی باتوں سے ایک جہاں آباد کیا گیا ہے ۔ اس نصیحت نامے کا بنیادی ماخذ علم الاخلاق کی وہ عہدِ آفریں کتاب ہے جسے ہم ”اخلاقِ محسنی“ کے نام سے جانتے ہیں اور جس کا مصنف صاحبِ

”روضۃ الشہداء“ ملاحدین واعظ کاشفی ہے۔ اس ”تفصیحت نامہ“ کے دوسرے مآخذ ”اخلاقِ چلائی“ اور ”اخلاقِ ناصری“ ہیں۔

مہر الفروز و دلبر کی داستان طبع زاد خروڑ ہے لیکن اس میں داستان کا عام ڈھانچا وہی ہے جو اس دور کی فارسی داستانوں اور اُردو مشویوں میں ملتا ہے۔ قصہ ”مہر الفروز و دلبر“ کو بڑھتے ہوئے ذہن بار بار میر حسن کی مشوی ”سحر الیاب“ کی طرف جاتا ہے۔ ”سحر الیاب“ کا بادشاہ بھی بیٹے کی دولت سے محروم ہے۔ مہر الفروز و دلبر کا بادشاہ عادل شاہ بھی اولاد سے محروم ہے۔ دونوں داستانوں کے بادشاہ اسی شہ میں ترکہ دیا کر کے فقیری اختیار کرنا چاہتے ہیں۔ دونوں کے پان فقیروں اور نجومیوں کی دعا سے چاند سا شہزادہ پیدا ہوتا ہے۔ چار برس کی عمر میں تعلیم شروع کی جاتی ہے۔ دونوں شاہزادے ہلا کے حسین اور ذہین ہیں۔ دونوں داستانوں میں پرہیزگار، دیو، طلسمات اور سحر ہیں۔ معائب اور تکالیف کا بیان ہے اور پھر آخر کار وصل اور جشن کے منظر ہیں۔ بیرونی ڈھانچا کم و بیش ایک سا ہے لیکن تفصیلات میں فرق ہے جن سے کہانی کا مزاج مختلف ہو جاتا ہے۔ ”سحر الیاب“ کی بنیادی خصوصیت جزئیات نگاری ہے اور یہی خصوصیت ”قصہ“ مہر الفروز و دلبر“ کی ہے۔ غالب باغ کا جو نقشہ عیسوی غالب نے پیش کیا ہے اس سے ملتا جلتا نقشہ ”سحر الیاب“ میں موجود ہے۔ اسی طرح سراہا کی جو تفصیلات اس قصے میں ہیں اس سے ملتی جلتی تفصیلات ”سحر الیاب“ میں ملتی ہیں۔ ”سحر الیاب“ نظم میں ہے اور یہ قصہ نثر میں ہے۔ اسی طرح جب شاہزادہ نور عالم حوض میں اترتا ہے تو کیا دیکھتا ہے گد ”شیشے ہی کی زمین ہے، شیشے ہی کا آسمان ہے“ (ص ۶۴ - ۶۵) اور اس طلسماتی حوض کے اندر کا جو منظر دکھایا گیا ہے وہ کم و بیش وہی ہے جو جعفر علی حسرت کے ”طلوئی نامہ“ میں راجہ اندو کے حوض کا ہے۔ اسی طرح سرواہد کا گنبد ویسا ہی ہے جیسا قصہ ”حاتم طائی میں“ ”حاجہ بادگرد“ میں ملتا ہے۔ غرض کہ مہر الفروز و دلبر کی داستان کا مقابلہ اٹھارویں صدی کی دوسری داستانوں سے کیا جائے تو معاشرتی فضا، ذہنی رویوں، اندازِ فکر، تہذیبی اقدار، داستان کے بیرونی ڈھانچے، جزئیات اور تکنیک میں گہری مماثلت کا احساس ہوتا ہے۔ ان داستانوں میں واقعات و سہات (تفصیلات کے علاوہ) یکساں ہیں، صوفی گروداروں کے نام مختلف ہیں۔ ان سب میں عشق بنیادی جذبہ ہے جو کہانی کو متحرک کرتا ہے اور مرکزی گرودار کو محلوں کی نرم گرم فضا سے نکال کر معائب کی آندھیوں اور سہات کی تکلیفوں سے مقابلہ کرنے کا حوصلہ دیتا ہے۔

قصہ "سہر افروز و دلبر" کا تصور عشق بھی اُس دور کے تصور عشق سے مماثل ہے۔ عاشق کے قرار ضرور ہے لیکن اسے وصل کا بھی ہورا یقین ہے۔ یہی یقین اسے جدوجہد پر اکساتا اور اس میں مقابلے کا حوصلہ پیدا کرتا ہے۔ "غیر آرزو ہنر جب شہزادہ سہر افروز کو سمجھاتا ہے تو اسی تصور عشق کا اظہار کرتا ہے۔" "اے بادشاہزادہ! کیوں کے قرار کرنا ہے، جو عاشق ہوتا ہے سو معشوق کے تائب ملتا ہے۔ وہ گون عاشق ہوا ہے کہ معشوق کوں نہیں ملا۔ عشق کے تائب اثر ہے کہ جو گون عاشق ہوئے سو معشوق کوں ملے ہی ملے۔"

(ص ۵۹ - ۶۰)

قصہ "سہر افروز و دلبر" میں اس دور کی داستان گوئی کی روایت کے مطابق کرداروں کے نام عام طور پر علامتی ہیں۔ شہر کا نام عشق آباد ہے۔ بادشاہ کا نام عادل شاہ ہے۔ جنگل کا نام فیضستان یا گلشن آباد ہے۔ ظہیر کا نام آرزو بخش ہے۔ بیٹا سہر افروز اور ملکہ بڑی چہرہ ہے۔ وزیر جہان دانش اور وزیر زادہ لیک الدین ہے۔ بڑی خوشید بالو ہے۔ پرستان کے شہر کا نام حسن آباد، بادشاہ کا نام جہان بخش، بیٹی کا نام دلبر، باغ کا نام محبت انزا، بہار کا نام کوہ گلستان ہے۔ اسی طرح اور دوسرے نام منور شاہ، نور عالم، گل رنگ وغیرہ ملتے ہیں۔ پھر اسی میں خطا و خلی، بلیغ و روم اور کوہ قاف کے نام بھی اسی طرح آئے ہیں جس طرح اُس دور کی دوسری داستانوں میں ملتے ہیں۔ عیسوی خان نے اس داستان میں اس دور کے تمام مقبول اور پسندیدہ ذہنی رویوں کو سمیٹ کر سننے والے کے لیے رنگا رنگ دلچسپیوں کا سامان فراہم کر دیا ہے۔ اُس دور کا ذہن تفصیلات و جزئیات کو پسند کرتا تھا۔ چنانچہ میں خصوصیت اس داستان میں بھی موجود ہے۔ سراپا نگاری، خانہ باغ کی تصویر، محل کے اندرونی حصوں کے سامانِ آرائش اور جشن و جلوس کی تفصیلات اس میں بھی موجود ہیں۔ جس تہذیب نے اس دور کے فرد کی تربیت کی تھی اور جس خمیر سے ان کا مذاق بن اُٹھا تھا اس میں ان لوازمات کے بغیر داستان کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا تھا۔ اس اعتبار سے بھی یہ داستان اپنے دور کی نمائندہ داستان ہے۔ وہ زبان جو اس میں استعمال ہوئی ہے عام بول چال کی زبان ہے اور سنسکرت و پراکرت الفاظ کے باوجود اپنے دور کی نمائندہ زبان ہے۔ اس داستان کو بڑھتے ہوئے بوں معلوم ہوتا ہے کہ لوگ جمع ہیں اور داستان کو الہیں چراغ کی مدد روشنی میں داستان بنا رہا ہے۔ یہ سنائے کے الفاظ میں لکھی گئی ہے یا سنائے ہوئے کسی نے اسے القید کیا ہے۔ اس قصے کو بڑھتے ہوئے یہ بات

سانے آتی ہے کہ داستان گو گھڑی بولی کے علاقے کا رہنے والا ہے۔ اس کی زبان پر سہارنپور، مظفر نگر، میرٹھ، مراد آباد اور بننور کے لہجے اور روزمرہ و معاشرہ کا گہرا اثر ہے۔ اس کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اردو زبان مختلف بولیوں کے اثرات قبول کر کے اپنے ارتقا کی کسی منزل پر پہنچ چکی تھی اور اس کے رنگ روپ کی کیا صورت تھی؟ اس پر برہانی، پنجابی، براج، بھارتی، گھڑی اور ہندی وغیرہ کے اثرات موجود ہیں، لیکن اب یہ سب اثرات جذب ہو کر نظروں سے اوجھل ہو رہے ہیں اور گھڑی بولی کی چھاپ گہری ہو رہی ہے۔ اس داستان کے اسلوب، ذخیرۃ الفاظ، تشبیہات و استعارات اور تلمیحات و اساطیر پر ہندی کا اثر نمایاں ہے۔ یہ اثر اس دور میں دہلی کی عام بول چال کی زبان پر اتنا نہیں تھا جتنا دہلی کے قرب و جوار اور ہری کے علاقوں کی زبان پر تھا۔ اس میں فارسی کے وہی الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو عام بول چال کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے۔ اس کے اسلوب پر، ہندی زبان و ادب سے غود عیسوی خان کی گہری وابستگی کا بھی اثر ہے اور اسی لیے جب وہ کسی چیز کو بیان کرتے ہیں تو ان کا ذہن ہندو اسطور کے ذریعے اس کا اظہار کرتا ہے۔ یہ عیسوی خان کے لیے فطری طرز اظہار ہے۔ سراہا کا یہ ایک مختصر سا اقتباس دیکھئے :

”اور آنکھیں اوس کی گون لر گئی کی مناسبت دیجے تو لوگس تو چشم حیران رکھتا ہے اور اس کی آنکھیں تو رسیل ہیں اور گھنچن میں کی جو مناسبت دیجے چنچلا پن کی تو اس میں چنچلا پن نہیں ہے۔ وہ لکھنے ہیں اس واسطے کہ کوئی ہمارے تائبں ان آنکھوں کی مناسبت دے اور ان کا چنچلا پن جو ہے سو ہشتی اور ہکتی کا ہے کہ اپنے کٹاچہ کے بنے سے اونے کے بالک سے اووں گو مارتیں ہیں۔۔۔ اور مرگ کو جوہا کی اہان دیجے تو مرگ نے ایسی سفیدی اور سیاہی اور لال ڈورے اور متوار بنا کہاں ہے ہایا۔“ (ص ۳۵ - ۳۶)

اس اقتباس میں ۱۰۲ الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں سے فارسی و عربی الفاظ کی تعداد کل دس ہے اور ان دس میں سے بھی لفظ مناسبت تین بار، لفظ لر گئی دو بار استعمال ہوا ہے۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو بول چال کی زبان میں عام تھے۔ یہی اس لٹر کا بنیادی مزاج ہے۔ اس اقتباس میں ہندی الفاظ کی کثرت نے اہل اردو کے لیے اسے مشکل بنا دیا ہے لیکن سراہا کے علاوہ، جہاں تشبیہات کے استعمال اور جسم کے مختلف حصوں کی تصویر کشی کی وجہ سے لٹر کی

یہ صورت اپنی ہے ، باقی نصے کی نثر میں وہی ہندی الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو زیادہ عام اور مروج تھے ۔ عیسوی خان یہ جانا چاہتے ہیں کہ دلبر جب اپنے باغ میں سیلیوں کے ساتھ آتی ہے تو وہاں کیا رنگ جمتا ہے ۔ یہاں چونکہ ہندی کے لکھ سکھ ورتن کی طرح سراہا نگاری کے جوہر دکھانے کی ضرورت نہیں تھی بلکہ داستان میں اثر کا رنگ بھرنے کے لیے یہاں انداز میں تفصیل کی ضرورت تھی تاکہ نصے کو دلچسپ و دلکین بنا کر آگے بڑھایا جا سکے اس لیے نثر آسان ، سادہ و سلیس اور عام مروجہ زبان سے لریب ہو جاتی ہے ۔ جملے مختصر ہو جاتے ہیں اور عیسوی خان کو بار بار لفظ ”اور“ استعمال کرنے (لفظ ”اور“ داستان میں کثرت سے استعمال ہوا ہے اور عیسوی خان کا لکھنا ”کلام بن گیا ہے) جملے کو طویل بنانے کی ضرورت نہیں پڑتی اور نثر کی یہ صورت سامنے آتی ہے :

”سو ہر ایک کھولیں گرتی بھرتی ہیں اور آس ۔۔ کھلتیں ہیں ۔ کوئی کھو قالیاں دے دے کر دوڑتی ہے ۔ کوئی چھپ رہی ہے ۔ کوئی ایسے ٹھونڈی بھرتی ہے ۔ کوئی آس میں کھڑی ہستی ہے ۔ کوئی بھوا بھوا آس میں کھلتی ہے ۔ کوئی باغ ہی کی سیر کرتی ہے ۔ کوئی بھول توڑ کانوں پر رکھتی ہے ۔ کوئی بھونوں کو ہاتھوں پر رکھتی ہے ۔ کوئی درخت کی ڈال ہاتھ میں پکڑ کر گالتی ہے ۔ کوئی خوشی میں جو آنے ہے سو کھڑی ناخوشی ہے ۔ کوئی کسی سے مزاح کرتی ہے کہ تو اس باغ میں اکیلی سیر کرتی ہے سو اچھی نہیں لگتی ۔ کوئی اور تیرے ساتھ ہونے تو اچھی لگے ۔ وہ دوڑ کے اس کے ہونٹ ملتی ہے ۔ کوئی آس میں اس باغ ہی کی تعریف کرتی تھی ۔ کوئی سکھن درختوں میں جو دوڑتی بھرتی ہے سو اوڑھنی جو ان کی چمکتی ہے (ڑی کی ، سو گویا چمکیاں چمکتیں ہیں یا بادل میں تارے چمکتے ہیں سو نظر آونے ہیں یا دانسی ہے کہ کھٹا میں کھولدھنی ہے ۔“ (ص ۲۹ - ۳۰)

”قصہ“ سہر افروز و دلبر“ کی نثر کا یہ عام رنگ ہے جس میں بول چال کی عام زبان استعمال ہوتی ہے اور اسی لیے یہ زبان شاہی ہند کی قدیم اُردو نثر کا ایک قابل قدر نمونہ ہے ۔ وہ لوگ جو یہ اعتراض کرتے ہیں کہ اُردو نے ہندی کتاہات اور اساطیر کو اپنے اندر جذب نہیں کیا یہ غیب دیکھتے کہ اُردو زبان کے محاورات ، روزمرہ ، امثال ، استعارات ، تشبیہات ، تصورات میں یہ سب گچھ اس طرح جذب ہو کر چھپے ہوئے ہیں کہ چشمہ دینا آج بھی اٹھیر پہچان سکتی ہے ۔ اُردو زبان دو کالجیوں کا ایک ایسا سنگم ہے جس سے ایک نیا دریا وجود

میں آیا ہے۔ اس میں مختلف و متضاد عناصر جذب ہو کر زبان کا حصہ بنے ہیں اور جن میں تاج بھر نیرودہ کر کے دریافت کیا جا سکتا ہے۔ اسی لیے اس زبان میں ، ہندی کے مقابلے میں ، قوتِ اظہار زیادہ جان دار ، رنگا رنگ اور عام فہم ہے۔ آؤ کو زبانِ صہیوں کے عین سفر میں مشتق اثرات کو جذب کر کے ایک وحدت ، ایک اکائی بن گئی ہے ۔

”قصہ“ مہر الفروز و دلبر“ اسی نثر کی ایک اہمیت یہ ہے کہ یہاں چملوں کی ترکیب ، فارسی چملے کے اثر سے آزاد ہو رہی ہے۔ اس کی ترکیب میں ، چملے کی ساخت میں دیسی لہجہ اور اس کا آہنگ نمایاں ہے۔ فارسی چملے کا جو اثر آیا بھی ہے وہ اقتادب ہو کر آیا ہے کہ اس میں اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا۔ یہ اثر داستان کے ابتدائی حصے پر زیادہ نمایاں ہے لیکن جیسے جیسے قصہ آگے بڑھتا ہے یہ اثر کم ہوتا جاتا ہے۔ وہ بے لڑکیوں ، جو ہمیں اس کے اکثر چملوں میں نظر آتی ہے ، اس وجہ سے ہے کہ یہ داستان شاید بول کر لکھوائی گئی ہے۔ ”کربل کتھا“ کی نثر میں اس لیے ترکیب و ربط زیادہ ہے کہ وہ چلے لکھی گئی ہے اور بھر ستائی گئی ہے۔ یہی صورت تفسیر مرادہ کے ساتھ ہے۔ قصہ ”مہر الفروز و دلبر“ میں ”اور“ اور“ جو بار بار استعمال ہوا ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ یہ بول کر لکھوائی گئی ہے یا سنائے ہوئے لکھی گئی ہے۔ اس میں کثرت سے الفاظ اسی املا کے ساتھ لکھے گئے ہیں جس طرح وہ بولے جاتے تھے۔ فارسی عربی کے الفاظ کو بھی عام بول چال کی زبان کے مطابق استعمال کیا گیا ہے؛ مثلاً عمدگی کے بجائے عمدہٹ ، نراکت کے بجائے نراکائی ، نرس کے بجائے نرمانی۔ زبان و بیان کا یہی وہ مزاج ہے جو اس قصے کی ساری عبارت میں جاری و ساری ہے۔ اس کی زبان میں کم و بیش وہ ساری چیزیں موجود ہیں جو کربل کتھا میں نظر آتی ہیں اور جو آبرو و تاجی کی شاعری کی زبان میں موجود ہیں۔ یہاں بھی فارسی عربی الفاظ کو ہندی الفاظ کے ساتھ ملا عطف سے ملا لیا گیا ہے۔ نوں غنہ کا استعمال بھی کربل کتھا کی طرح اسم ، فعل ، حرف پر جگہ ملتا ہے؛ مثلاً لالک (لالک) ، لالچ (نالچ) میریں (میرے) ، تیریں (تیرے) ، لوچیوں (اونچی) ، کرلن (کرلنا) ، چالنان (چالنا) ، گوں (گو) ، توں (تو)۔ برخلاف اس کے جن الفاظ میں ہم آج لون کا استعمال کرتے ہیں یہاں لفظوں سے غائب ہے مثلاً انہو (انہوں) ، چچ (چینچ) ، سہ (سہینہ) ، نہی (نہیں) ، چارو (چاروں)۔ یہی صورت ، ، کے ساتھ ہے۔ آج ہم جہاں /ہ استعمال نہیں کرتے وہاں مہر الفروز و دلبر میں استعمال ہوتی ہے؛ مثلاً بھوگھے (بھوکے) ، چہلیوں (چیلیوں) ، ساکھنے (سامنے)

جھوٹ (جھوٹ) اور جہاں آج استعمال کرتے ہیں وہاں استعمال میں ہوئی ؛ مثلاً وہاں (وہاں ہی) یعنی (یہ ہی) ، کہانی (گستاخی) وغیرہ ۔ اٹھارویں صدی کے وسط میں الفاظ کے تلفظ و املا کی یہی صورت تھی ۔

”نقصہ“ سہرہ روز و دلبر“ کی زبان پر مختلف ہولوں کے اثرات ایک ساتھ نظر آتے ہیں جو جمع بنانے کے مختلف طریقوں ، اسمائے ضمیر کی مختلف صورتوں ، حروف اور افعال میں ملتے ہیں جن کی تفصیل مسعود حسین خان نے اپنے مقدمے میں دی ہے ؛ مثلاً عیسوی خان تہوں کی جمع قدیم اردو کے طریقے سے بھول بناتے ہیں ، قسم کی جمع پنجابی طریقے سے قلہیں یا کھڑی بولی کے طریقے سے پری کی جمع پریس ، لکڑی کی جمع لکڑیں بناتے ہیں اور آنکھ کی جمع برج بھانسا کے طریقے سے آنکھیں بناتے ہیں ۔ اسی طرح عیسوی خان کی اس داستان میں اسمائے ضمیر کی بہت سی شکلیں ملتی ہیں ، مثلاً وس ، وسے (اس ، اے) ، نے (تو) ، ہیں (تو) ، توں (تو) ، ہے (یہ کی جمع) ، وسے (وہ کی جمع) ۔ اسی طرح تن (اس) نس ، جسے ، نے ، اٹھو ، اٹھے ، کسو ، تنہوں (الہوں) ، یا کی (اس کی) ، کینک ، آنکوں ، آنکو ، آگوں ، کینی ، پھیں ، ایسیں ، ایٹا ، ایٹی ، گد ، جد ، تد ، کشیوں (کئی ایک) وغیرہ ۔ اسی طرح ”حروف“ میں تالیں ، لوں ، گوں ، کے (کو) ، سر (سے) ، کیں (کے) ، سے (ساتھ) ، ہلک (ہلکے) ، سولے (سوا) ، سو ، ہیں (ہی) ، سیتی ، سین ، پھیر وغیرہ استعمال میں آئے ہیں ۔ یہی صورت افعال کے ساتھ ہے ۔ عیسوی خان ایسے معاصر استعمال کرتے ہیں جو قدیم اردو میں ملتے ہیں لیکن ہندی میں آج بھی مستعمل ہیں ؛ مثلاً سالنا ، تلھنا ، اہراچنا وغیرہ ۔ افعال میں ”و“ کا استعمال عام ہے جیسے آولا ، سچھاؤنا ، لوٹاؤنا ، گولا ، روولا وغیرہ ۔ یہ صورتیں آبرو و ناجی کے ہاں بھی ملتی ہیں ۔ وہ گھڑی بولی کے طریقے سے ”کہاں جا“ کہاں جاتا ہے یا کہاں جا رہا ہے کے معنی میں استعمال کرتا ہے ۔

”نقصہ“ سہرہ روز و دلبر“ کی نثر ، اساتی نقطہ نظر سے ، اس لیے بھی قابل توجہ ہے کہ اس میں مختلف زبانوں کے اثرات ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں ۔ زبان اپنے ارتقاء کے جدید دور میں داخل ہو کر چھان بھٹک کے عمل سے گزر رہی ہے اور اب اس کی ایک ایسی صورت بن رہی ہے جسے تیزی کے ساتھ معیاری اور جدید تر صورت دی جا سکتی ہے ۔ اٹھارویں صدی اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ اس میں کئی بار اردو زبان نے اپنا چولا بدلا ہے ۔ ”لوٹرز مرضع“ کی نثر ”نقصہ“ سہرہ روز و دلبر“ سے مختلف مزاج رکھتی ہے ۔

”لو طرز مرصع“ اس دور کی ایک اور قابل ذکر تصنیف ہے جس میں فارسی انشا پردازی کی روایت کو داستان لویسی میں استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے مصنف میر محمد حسین عطا خان حسین، مرصع رقم خان جن کا خطاب تھا ۸۷، خلیع انلوہ کے ایک اچھے گہرائے سے تعلق رکھتے تھے۔ ۹ ان کے والد محمد بالرشوق فارسی کے صاحبِ دیوان شاعر، خوش نویس میں بے مثال اور مستطیع آمیز شیکستہ کے موجد تھے۔ ۱۰ حسین نے اعجاز رقم خان کی تعلیم و تربیت سے نذر خوش لویسی و الشاہر دازی میں کمال حاصل کیا۔ ۱۱ امراۃ الہ آبادی نے لکھا ہے کہ یہ کردیزی مید تھے اور ان کے بزرگ باہر بادشاہ کے زمانے میں گردیز سے ہندوستان آئے اور کڑھ مالک پور میں قیام کیا لیکن حسین کے والد بچپن ہی میں دہلی آ گئے اور اورنگ زیب کے زمانہ حکومت میں سہ ہزاری منصب و جاگیر سے سرفراز ہوئے۔ حسین انقلابِ زمانہ کے باعث دہلی سے نکل کر مدت تک فاطانہ بنگال کی خدمت میں رہے اور انگریزی حکومت کے ابتدائی دور میں کمپنی کے ہندوستانی ملازمین میں شامل ہو گئے۔ حسین کو فارسی زبان پر پوری قدرت حاصل تھی۔ سوانح علمی، الشائے حسین اور ضوابط انگریزی ان کی فارسی تصانیف ہیں۔ ۱۲ حسین نے خود لکھا ہے کہ الہی شروع ہی سے نصیے اور مسائل کا شوق تھا اور ”مزاج اپنے کے تھی اور شوق مطالعہ نصیے ہانے رنگین اور لکھنے المسالہ ہائے شیریں کے از ہی مصروف رکھتا تھا۔“ ۱۳ لطیفہ گوئی اور حاضر جوابی میں بھی بے مثال تھے۔ ۱۴ ملازمت کے سلسلے میں وہ کلکتہ میں رہے لیکن جب جنرل اسمتھ ۱۷۹۹ء میں پاکستان جانے لگا ۱۵ تو حسین کو ”بعضی خدماتِ عمدہ اور بخاری مقدمات نظامت“ ۱۶ پر صوبہ عظیم آباد میں متعین کر دیا، لیکن ”بخاری معاملہ“ سے اختلافات کی وجہ سے وہ ملازمت چھوڑ کر فیض آباد آ گئے۔ ”نہاد السعادت“ کے مطابق حسین ۱۷۹۰ء - ۱۷۹۱ء میں فیض آباد میں موجود تھے اور شجاع الدولہ کا خریضہ کیشن بازار کو پڑھ کر سنایا تھا۔ ۱۷ اس لحاظ سے وہ کم و بیش ڈیڑھ سال عظیم آباد میں رہے۔

”لو طرز مرصع“ لکھنے کا خیال، جس کا اصل نام ”الشائے لو طرز مرصع“ ہے، حسین کو اُس وقت آیا جب وہ جنرل اسمتھ کے ساتھ کشتی کے ذریعے کلکتہ جا رہے تھے۔ حسین نے اپنے دیباچے میں خود لکھا ہے کہ سفر طویل

نہا اس لیے ایک "عزیز سراہا تمیز" ات حکایات عجیب و غریب سے دل پہلانے تھے۔ ایک دن اسی "عزیز" نے دوراندیش سفر "نصہ چہار ذرویش" بھی تحریر کرنا شروع کیا اور اسے سن کر ان کے دل میں خیال پیدا ہوا کہ "مضمون اس داستانِ بہارستان کے تین بھی بیچ عبارت رنگین زبانِ ہندی کے لکھا جائے کیونکہ آگے سلف میں کوئی شخص موجد اس ایجاد تازہ کا نہیں ہوا اور یہ کہ جو کوئی حوصلہ سیکھنے زبانِ اردو نے معلیٰ کا رکھنا ہو، مطالعہ اس گلدستہ بہاری کے سے ہوش و شعور نھوئے کلام کا حاصل کر لے۔" ۱۸ء تحریر نے یہ بھی لکھا ہے کہ "چنانچہ چند قسطوں کے بیچ تقریر صبح کے شروع داستانِ اول میں لوک ریز خاصہ عجز نگار کے کہے۔" ۱۹ء ڈاکٹر سید مجاہد حسین مرحوم نے "نو طرزِ مرصع" کے بارے میں اٹلیا آفس کے مسودات و خطوط وغیرہ سے یہ معلومات فراہم کیں کہ جنرل اسمتھ ۲۰ء یکم جنوری ۱۷۶۸ء سے ۱۹ء ستمبر ۱۷۶۸ء تک الہ آباد، شاہ اور کلکتہ آتا جاتا رہا۔ اس سفر میں تحریر اس کے ساتھ تھے اور "نو طرزِ مرصع" کا ابتدائی حصہ ۱۷۶۸ء کے اوائل اور ۱۷۶۹ء کے درمیان (جب جنرل اسمتھ پاکستان چلا گیا) لکھا گیا۔ ۲۰ء اسمتھ کے جانے کے بعد عظیم آباد میں تحریر سرکاری خدمات کی وجہ سے اتنے مصروف ہوئے کہ انشا پردازی کا سامان نہ رہا

۱۔ "نو طرزِ مرصع" کے نسخے ملو کہ شعبہ نرسی لکھنؤ یونیورسٹی کے دیباچے میں اس "عزیز سراہا تمیز" کا نام میر تاج الدین آیا ہے۔ "نو طرزِ مرصع" مرثیہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، دیباچہ ص ۱۰، ہندوستانی اکیڈمی، الہ آباد، ۱۹۵۸ء۔

۲۔ جنگ بکسر (۲۶ ربیع الثانی ۱۱۷۸ھ/۲۳ اکتوبر ۱۷۶۳ء) میں جب شاہ عالم ثانی اور ان کے وزیر اعظم شجاع الدولہ کو شکست ہوئی اور بادشاہ انگریزوں کے قبضے میں لیا تو وہ آگے الہ آباد لیے گئے اور ۲۳ صفر ۱۱۷۹ھ/۱۲ اگست ۱۷۶۵ء کو دہاؤ ڈال کر ایک معاہدہ کیا جس کی رو سے شاہ عالم ثانی نے بنگال چار اڑیسہ کی دیوانی انگریزوں کو دے دی۔ معاہدے کے بعد لارڈ کلایو کلکتہ واپس چلا گیا اور بادشاہ کی نگرانی کے لیے جنرل اسمتھ کو یہاں چھوڑ گیا۔ جنرل اسمتھ بادشاہ کی طرف سے احکامات جاری کرتا۔ اسمتھ قلعے میں قیام پذیر تھا اور بادشاہ شہر کے اندر مقیم تھا۔ شاہی نوبت کی آواز چوں کہ اسمتھ کو ناگوار گزرتی تھی، اس نے حکماً اس کا بیان موقوف کر دیا۔ ابن اورینٹل بائوگرافیکل ڈکشنری، ٹامس ولیم ہیل، ص ۲۶۱، کلکتہ ۱۸۹۳ء۔

اور جب اس ملازمت سے الگ ہو کر فیض آباد آئے تو اس داستان کو لکھنے کا خیال پیدا ہوا۔ اسی زمانے میں نواب شجاع الدولہ تک ان کی رسائی ہوئی اور ”دو چار غرے اس داستان کے کہ اول ذکر اس کا بیان کر گیا ہوں، بیچ مع مبارک حضرت ولی نعمت کے پہنچائے۔۔۔ توجہ دل سے مقبول خاطر و منظور نظر اشرف کے کر کے ارشاد فرمایا کہ از سر تا پا اس محبوب دل پسندیدہ دلہا کے کہیں زبور عبارت سے آراستہ کر۔“ ۲۱ نواب شجاع الدولہ کے ارشاد پر تحسین نے اس داستان کو لکھا لیکن ابھی وہ اسے مکمل کر کے نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کا ارادہ ہی کر رہے تھے کہ ۲۹ جنوری ۱۷۷۵ء کو نواب کا انتقال ہو گیا۔ جب عسوں کی آندھیاں اتر گئیں اور نواب آصف الدولہ دائر عین دینے لگے تو انہوں نے ”نوطرز مرصع“ کو ایک تصدیق کے ساتھ نواب آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کیا۔ اس طرح یہ داستان شجاع الدولہ کی وفات سے کچھ عرصہ پہلے ۱۷۷۳ء میں مکمل ہوئی۔

اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ کیا تحسین نے ”نوطرز مرصع“ کے چاروں حصوں کو ۱۷۷۷ء تک مکمل کر لیا تھا یا باقی حصے بعد میں تحسین نے یا کسی اور نے مکمل کیے؟ اس سلسلے میں شعبہ فارسی لکھنؤ یونیورسٹی کے قلمی نسخے کے ترقیمے کے یہ الفاظ قابل توجہ ہیں — ”میر محمد حسین عطا خان نے ایک قصہ لکھا تھا کہ وفات پا گئے۔ باقی ماندہ تین بھی اسی قدر تھے۔“ ۲۲ اس ترقیمے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ تحسین نے نواب شجاع الدولہ کی وفات سے پہلے ”نوطرز مرصع“ کا ایک قصہ لکھا تھا جس کا ثبوت ان مخطوطات سے بھی ملتا ہے جن میں صرف پہلے درویش کی داستان ملتی ہے؛ مثلاً الجمن لرقی اردو کراچی کا مخطوطہ بھی پہلے درویش کی داستان پر ختم ہو جاتا ہے۔ الذا آفس لندن کے نسخے میں (فہرست نمبر ۱۳۰) جو کرائی مشکاف کے لیے لکھا گیا تھا، صرف پہلے درویش کی داستان ملتی ہے۔ اسی طرح الذا آفس لندن کے نسخہ نمبر ۱۳۱ میں، جو دھڑ جالسن کے لیے لکھا گیا تھا، صرف پہلے درویش کی داستان ملتی ہے۔ فہرست کے نمبر ۱۳۲ میں بھی یہی صورت ہے۔ ۲۳ ان مخطوطات کے بعد پہاڑی لفظ وقائع عبدالقادر خانی پر پڑتی ہے جس میں تحسین کا ذکر دو جگہ ان الفاظ میں آیا ہے :

(الف) ”دوسرے صاحب کا رفیق یعنی رام اور صاحب کا منشی مشرف علی

خان پسر عطا حسین خان اٹاوہ کا باشندہ تھا۔“ ”قصہ“ چہار درویش“

اسی زمانے کی عطا حسین خان کی تصنیف ہے۔“ ۲۴

(ب) ”اور علی الدین خاں ، حاجی رفیع الدین خاں کا بھتیجا ہے کہ عطا حسین کی ”چہار درویش“ میں منثور کلام سب اسی کا ہے۔“ ۲۵۴

انتباس الف میں عبد القادر خاں نے قصہ ”چہار درویش“ کو عطا حسین خاں کی تصنیف بتایا ہے اور انتباس ب میں اس کے منثور کلام کو علی الدین خاں سے منسوب کیا ہے۔ اب یا تو پہلی بات صحیح ہے یا دوسری۔ دولور ہالین ایک وقت صحیح نہیں ہو سکتی۔ جہاں تک صرف پہلے درویش کی داستان لکھنے اور مختلف نسخوں میں ، جن کا حوالہ اوپر دیا گیا ہے ، صرف پہلے درویش کی داستان موجود ہونے کا تعلق ہے اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ تحسین نے نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے جو نسخہ تیار کیا تھا اس میں صرف پہلے درویش کی داستان تھی اور باقی نسخے اس نسخے سے تیار ہوئے۔ چہار درویش کی کہانی ، جسے تحسین نے ”نو طرز مرصع“ میں لکھا ہے ، خود تحسین کی تخلیق نہیں ہے بلکہ اس نے ”عزیز سراپا نمبر“ سے دوران سفر سن کر اسے اپنے مخصوص انداز میں اردو میں لکھا ہے۔ یہ وہی کہانی ہے جسے حکیم محمد علی المخاطب بہ معصوم علی خاں نے کسی تقریب کے موقع پر ۱۰۷۰ شہ بادشاہ کو ہندی عبارت میں سنائی اور بادشاہ نے اتنا پسند کیا کہ اسے فارسی میں لکھنے کا حکم دیا۔ قصہ ”چہار درویش“ کے فارسی ترجمے کے دیباچے میں حکیم محمد علی نے خود اس بات کی صراحت کی ہے۔ یہ بھی داستان ”نو طرز مرصع“ کا ماخذ ہے۔ جب ”نو طرز مرصع“ سامنے آئی تو یہ اپنے انداز کی ایک نئی چیز تھی جس میں اردو زبان کو فارسی کے ساتھ ملا کر مرصع بنایا گیا تھا۔ لکھنؤ کی تہذیب بھی مرصع سازی کی تہذیب تھی اس لیے یہ داستان اپنے زمانے میں اتنی مقبول ہوئی کہ بہت سے لکھنے والوں نے اس کی پیروی کی۔ سہر چند سہر کھتری نے ”ملک محمد و گیتی الفروز“ کے قصے کو ۸۹۱/۱۲۰۳ - ۸۸۸ھ ع میں جب اردو میں لکھا تو اپنی کتاب کا نام ”نو آئین ہندی“ رکھا۔ نو آئین اور نو طرز ایک طرح سے مترادف ہیں اور دیباچے میں اعتراف کیا کہ ”عطا حسین خاں چار درویش کا قصہ فارسی سے ہندی زبان میں تضمین کر کے نو طرز مرصع نام رکھا ، سو الحق نو طرز مرصع ہے۔“ ۲۶۱ ہند میں میر امن نے بھی نو طرز مرصع ہی کو سامنے رکھ کر اپنی مشہور زمانہ تصنیف ”باغ و بہار“ لکھی جس کے ابتدائی ایڈیشنوں میں یہ عبارت ملتی ہے : ”باغ و بہار تالیف کیا ہوا

میر امن دلی والے کا وہ ماخذ اس کا نو طرز مرصع کہ وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے فارسی قصہ چہار درویش ہے۔ "اس طرح حکیم بد بخت سہجورد لکھنوی نے ۱۸۲۲ء/۶ - ۱۸۵۰ء میں "گلشن نوبہار" کے نام سے ایک قصہ لکھا اور اس کے دیباچے میں اعتراف کیا کہ "اس قصہ" فصیح و سلیح گو بہ غلط گزار بہ صفحہ" ولکین زبان ہندی میں بہ طرز نو مرصع کے لکھیے۔" بد غوث زویں کا قصہ" چہار درویش بھی نو طرز مرصع کے بعد لکھا گیا۔ نو طرز مرصع نے اس قصے کو وہ شہرت دی کہ یہ سب کی لٹروں میں آ کر مقبول ہو گیا۔

اس تعریف کا نام "نو طرز مرصع" رکھنے کی دو وجہیں ہو سکتی ہیں۔ ایک تو تصنیف نے اپنے خطاب کی مناسبت سے کہ مرصع رقم کہلاتے تھے، اس کا نام نو طرز مرصع رکھا۔ دوسرے وہ کہ مرصع رقم نے اردو انشا کا ایک نیا طرز نکالا تھا جس میں "عبارت" ولکین" گو "ہندی زبان" میں لکھا تھا اور جس کے موجد ہونے کے وہ خود دعویدار تھے کہ "آگے سلف میں کوئی شخص موجد اس ایجاد تازہ کا نہیں ہوا۔" یہ لیا طرز بھی تھا اور مرصع بھی۔ "نو طرز مرصع" کے نام سے مصنف کے نام اور کام، اس کی شخصیت اور ایجاد کا پورا اظہار ہوتا ہے۔

قصہ" چہار درویش بارہویں صدی ہجری کی تخلیق ہے اور جیسے الف لیلا کا کوئی ایک مصنف نہیں ہے بلکہ پوری تہذیب نے اپنی تخلیقی قوتوں سے اسے جنم دیا ہے اس طرح قصہ" چہار درویش بھی کئی اور ثقافتی منازل سے گزر کر اپنی اس صورت تک پہنچا ہے۔ یہ قصہ نہ ہندی الاصل ہے اور نہ فارسی الاصل بلکہ ان دونوں تہذیبوں کے صدیوں کے میل ملاپ کا نتیجہ ہے۔ اس قصے کو "ہند مسلم کلچر" کے اس روپ نے جنم دیا ہے جو بد شاہی دور میں سنہالا لے رہا تھا۔ اس میں مختلف ایرانی و ہندوستانی عناصر ایک دوسرے سے گھل مل کر ایک ایسی شکل اختیار کر گئے تھے کہ ان کو پہچاننے کے باوجود الگ کرنا مشکل تھا۔

گجہانی کا ڈھانچا یہ ہے کہ آغاز میں ولایت روم کے بادشاہ فرخندہ میر کا قصہ بیان کیا گیا ہے جس کے کوئی اولاد لرہ نہ نہیں تھی۔ اپنی ڈھاتی عمر کو دیکھ کر وہ بہت غمگین اور اداس رہتا تھا۔ آخر کار وہ دنیا ترک کر کے ایک گوشے میں جا بیٹھا۔ غرمدند نامی وزیر کے سمجھائے بھانے پر وہ دوبارہ دن میں امور سلطنت پر توجہ دینے لگا لیکن رات عبادت اور مغابر کی زیارت میں گزارتا۔ ایک دن وہ غلام معمول آدھی رات کے وقت محل سے نکلا۔ ہوا کے

جھکٹو چل رہے تھے۔ کیا دیکھنا ہے کہ دور ایک چراغ نکلا رہا ہے۔ اسے خیال ہوا کہ یہ بھل کسی مرد خدا کے مکان پر منجل ہے۔ یہ سوچ کر وہ اندر روانہ ہوا کہ شاید اس کی آرزو کا چراغ بھی منور ہو۔ وہاں پہنچا تو گھبرا دیکھتا ہے کہ چار درویش بیٹھے آہیں میں سرگرم سخن ہیں۔ بادشاہ چھپ کر کھڑا ہو گیا اور ان کی باتیں سننے لگا۔ پہلے ایک درویش نے اپنا قصہ سنا یا جو ملکہ دمشق کی سرگزشت پر مشتمل تھا۔ پھر دوسرے درویش نے حاتم طائی کی سرگزشت اور اسی سے متعلق ملکہ بصرہ اور شہزادہ لیروز کا قصہ سنا یا۔ جب تیسرے درویش نے اپنی داستان غم کی تو صبح ہو گئی۔ بادشاہ محل میں واپس آ گیا اور دوسرے دن درویشوں کو دربار میں بلوایا۔ درویش آئے تو سب درباریوں کو رشعت کر کے بادشاہ ان سے مخاطب ہوا کہ تین درویشوں کی سرگزشت اس نے کل رات سنی۔ اب چاہیے کہ چوتھا درویش بھی اپنی سرگزشت سے استفادہ بخشے لیکن درمیان سے جواب کا پردہ اٹھانے کے لیے پہلے خود بادشاہ نے طرح سیر کا قصہ بیان کیا۔ خواجہ سگ پرست کا قصہ بھی اسی سرگزشت کا ایک حصہ ہے۔ اس کے بعد چوتھا درویش اپنی سرگزشت سنانا ہے اور جیسے ہی یہ سرگزشت ختم ہوتی ہے، اندر محل سے غلغلہ شادی کا بلند ہوتا ہے اور خبر ملتی ہے کہ فرخندہ سیر کے ہاں فرزند تولد ہوا ہے۔ لیکن یہ خوشی جلد ہی غمی میں بدل جاتی ہے۔ کالے بادل کا ایک ٹکڑا آتا ہے اور شہزادے کو لے جاتا ہے۔ دو دن بعد شہزادہ اسی طرح واپس آتا ہے۔ اس کے بعد ہر سہیے اہر تیرہ آتا اور شہزادے کو لے جاتا۔ جب اسی طرح کافی عرصہ گزر گیا تو ایک دن، چاروں درویشوں سے مشورہ کر کے، بادشاہ نے ایک خط شہزادے کے گہوارے میں ڈال دیا۔ اس بار شہزادہ واپس آیا تو خط کا جواب موجود تھا اور بادشاہ کو شاہ چنات ملک شہال بن شاہ رخ نے اپنے ہاں آنے کی دعوت دی تھی۔ بادشاہ درویشوں کی رفاقت میں روانہ ہوا اور ملک شہال کی مدد سے ہر درویش اپنی مراد کو پہنچا۔ اس جملے پر قصہ ختم ہو جاتا ہے کہ انہی جس طرح یہ چاروں درویش مع بادشاہ فرخندہ سیر و شہزادہ لیروز و ہزاد خان فرنگ ہر ایک اپنی مراد کو پہنچے اسی طرح ہر ایک کی مراد اور مقصد بر آوے۔

کہانی کے اس ٹھانچے میں چاروں قصوں کو بادشاہ روم فرخندہ سیر اور دوسرے ضمنی قصوں کے ساتھ ملا کر ایسا باہمی ربط پیدا کیا گیا ہے کہ یہ ایک ایک داستانیں مل کر ایک بڑی وحدت بن جاتی ہیں۔ ”نو طرز سرخ“ کے اس قصے کو ناول کی تکنیک اور معیار سے دیکھنا ایسا ہی ہے جیسے گہڑے کو

تانبے کے پہلے تولا جائے۔ ناول اور داستان میں قصے کی دلچسپی اور تجسس ضرور مشترک ہے لیکن داستان کی دنیا الگ ہے۔ اس کا الگ مزاج اور تقاضے ہیں۔ داستان کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ دلچسپ و حیرت انگیز قصے سے سننے والوں کا دل پہلایا جائے اور انہیں ایسی دور دراز کی دنیاؤں اور فضاؤں میں پہنچا دیا جائے، جو ان کی حقیقی زندگی سے مختلف ہوں۔ عشق اس دور کا تہذیبی مزاج تھا اس لیے بنیادی طور پر داستانیں عشق و رومان کی ایسی گہالیاں پیش کرتی ہیں جن کو سن کر افسردہ دل بھی افسردہ نہیں رہتے۔ جہاں ذہن کو سکون اور ٹھنڈک ہم پہنچانے کا عمل ملتا ہے۔ ہجر اور راستے کی دشواریاں عارضی ہوتی ہیں اور ہر کردار دنیا کے عیش و آرام کو چھوڑ کر اسی لیے ہفت افام سر کرنے پر آمادہ ہے کہ اسے یقین ہے ایک نہ ایک دن وہ اپنے مقصد میں کامیاب ہوگا۔ ان کرداروں کا مزاج اُس اسلامی عقیدے سے بنا ہے جہاں مایوسی گفتر ہے۔ کسی بھی کردار میں عزم کی کمزوری اس لیے محسوس نہیں ہوتی کہ وہ اللہ کی ذات سے، جو کار کشا و کار ساز ہے، ذرا بھی مایوس نہیں ہوتا۔ وہ لوگ جو ذہن انسانی پر اس مابعد الطبیعیات کے اثر کو پہلا دیتے ہیں، اس امید پرستی کو ازمہء وسطی کی امید پرستی کا نام دیتے ہیں۔ ان داستانوں کے مطالعے سے اس تہذیب کا انداز، نظر، طرز فکر و احساس، عقائد اور زندگی کے اہل قوانین کا سراغ ملتا ہے۔ یہاں زندگی کا سارا تضاد گھلا ملا ایک ساتھ نظر آتا ہے۔ درویش نماز بھی پڑھتا ہے اور شراب کی گلی نام سے اپنے دماغ کو گرم بھی کر لیتا ہے۔ وہ ایک طرف فرنگین سے شراب وصل پا رہا ہے اور دوسری طرف خدا نے بے ہمتا کی عبادت بھی کر رہا ہے۔ اس سطح پر وہ کسی قسم کی مصالحت نہیں کرتا بلکہ اپنے عقیدے کی گرمی سے کافر فرنگین کو بھی مسلمان کر لیتا ہے۔ اس دور کی داستانوں میں ایک قابل توجہ بات یہ ہے کہ اور دوسرے کرداروں کے ساتھ فرنگی کردار بھی نظر آنے لگتا ہے اور دوسرے کرداروں کے مقابلے میں یہ کردار ایک نماز حیثیت رکھتا ہے۔ یہی صورت ہمیں ”نو طرز مرصع“ میں بھی نظر آتی ہے۔

”نو طرز مرصع“ اور ”باغ و چار“ میں، کہانی کے جزوی اختلاف کے باوجود، بنیادی فرق زبان و بیان اور طرز ادا کا ہے۔ ”نو طرز مرصع“ ایک مخصوص طرز احساس کی ترجمان ہے اور ”باغ و چار“ اس بدلنے ہوئے طرز احساس کی ترجمان ہے جو آئندہ دور میں واضح طور پر سامنے آتا ہے۔ حسین بنیادی طور پر انشا پرداز تھے۔ انھوں نے ”نو طرز مرصع“ میں اپنی انشا پردازی کا کمال

دکھایا ہے اور وہ کام ، جو اب تک فارسی میں کرتے رہے تھے ، اسے اردو میں کیا ہے ۔ اسی لیے ”نوپلز مرصع“ کا اسلوب متقنی و مسجع ہے اور اس میں بیان کی رنگینی اور عیسائیت آرائی موجود ہے ۔ وجہ علی بیگ سرور کا ”فسانہ عجائب“ نوپلز مرصع کے اسی اسلوب کی ایک ارتقائی کڑی ہے ۔

”نوپلز مرصع“ کے اسلوب کے بارے میں یہ رائے عام ہے کہ اس کی زبان رنگین ، دقیق اور نوپلز ادا مصنوعی و ہرلکھ ہے ۔^{۲۷} عربی و فارسی الفاظ و تراکیب ، تشبیہات و استعارات کی اتنی کثرت ہے کہ اکثر فقرے دشوار فہم ہونے کے علاوہ متناقض تسلیم کے لیے نہایت غلیل و مکروہ ہیں۔^{۲۸} اور اسلوب پر سطحی و مصنوعی مرصع کاری چھائی ہوئی ہے ۔^{۲۹} یہی بات گل کرائسٹ نے ”باغ و بہار“ کے دیباچے میں لکھی ہے کہ کثرت تراکیب و محاورہ فارسی و عربی کی وجہ سے چونکہ اس کی عیاوت قابل اعتراض تھی اس لیے اس نقص کو دور کرنے کے لیے میر امن دہلوی نے اس کا یہ متن تیار کیا ہے ۔^{۳۰} یہ وہ آراء ہیں جن میں ان تہذیبی عوامل کو نظر انداز کر دیا گیا ہے جو کسی تصنیف کا مزاج بناتے ہیں ۔ جیسے آج ”نوپلز مرصع“ کی سی نثر نہیں لکھی جا سکتی اسی طرح شجاع الدولہ کے دور میں ایسی سادہ نثر لکھنا ، جو طبقہ خواص کو بھی پسند ہو ، ممکن نہیں تھا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ”نوپلز مرصع“ ، جس تجربے کی نمائندگی کرتی ہے وہ دراصل آج ہمارا تجربہ نہیں ہے ۔ جیسے ”باغ و بہار“ ایک خاص ضرورت اور مقصد کے تحت لکھی گئی تھی اسی طرح ”نوپلز مرصع“ بھی خاص ماحول ، معاشرے اور ضرورت کے تحت لکھی گئی تھی ۔ ”باغ و بہار“ ”صاحبانِ نو آئین“ کو اردو سکھانے کے لیے لکھی گئی تھی اور ”نوپلز مرصع“ نواب شجاع الدولہ کے حضور میں پیش کرنے کے لیے لکھی گئی تھی ۔ اس لیے تحسین نے ایک ایسا اسلوب اختیار کیا جو اس دور کے اعلیٰ تعلیم یافتہ لوگوں اور طبقہ خواص کا دل پسند و محبوبہ اسلوب تھا ۔ تحسین کا کہال یہ ہے کہ اس نے فارسی اسلوب کو اردو کا اسلوب بنا کر اس طور پر پیش کیا کہ پہلے علم کے ہاتھ اردو کا ایک نیا معیاری اسلوب آ گیا ۔ اسی وجہ سے یہ اتنا مقبول ہوا کہ اس دور کے ادیبوں اور دانشا پردازوں نے اس کی طرف توجہ ہوتی نظروں سے دیکھا ۔ اس دور میں اس اسلوب میں شعر گزرنے کی پوری قوت تھی ۔ وجہ علی بیگ سرور ، جیسا کہ ہم نے ابھی کہا ہے ، ”فسانہ عجائب“ میں اسی اسلوب کو مکمل کرتے ہیں ۔ اس دور میں اس اسلوب کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے میر بہادر علی حسینی نے اپنی

تالیف ”نثر ہے نظیر“ دو بار لکھی۔ ایک بار عام زبان میں نوٹ ولیم کی ضرورت کے مطابق اور دوسری بار ایسی نثر میں کہ ”ہر ایک زبان دان و شاعر اس کو سن کر غل غل کرے اور بیچ مذاک کی ایک یادگاری اس دنیا میں رہے۔“ ۳۱ اس دور میں نو طرز مرصع کا یہی وہ معیاری اسلوب تھا جس کو اختیار کر کے اس دنیا میں یادگاری رہ سکتی تھی۔ فضلی نے جب گزریل لکھا لکھی تو اس میں معنوت کا لہجہ اختیار کیا اور کہا کہ یہ عورتوں کے لیے لکھی گئی ہے اس لیے اس میں ایسی زبان استعمال کی گئی ہے جو ان کی سمجھ میں آ سکے۔ میر امن نے ”ہالغ و بہار“ لکھی تو اس میں بھی معنوت کا لہجہ موجود ہے۔ اردو میں قصین اس خاص طرز و اسلوب کے بانی ہیں۔ یہ ایک ایسا اسلوب تھا جو اس تہذیب کے تصور حقیقت اور طرز احساس سے پوری مطابقت رکھتا تھا۔ ”نو طرز مرصع“ کے اسلوب کی اولیت و اہمیت کی داد اسی وقت دی جا سکتی ہے جب اس تصور حقیقت کو پیش نظر رکھا جائے جس نے اس مفرد اسلوب کو جنم دیا تھا۔ ہد حسن عسکری نے لکھا ہے کہ ”ہر طرز احساس حقیقت کے ایک خاص تصور سے پیدا ہوتا ہے اور جب تصور بدلتا ہے تو طرز احساس بھی بدل جاتا ہے، بلکہ ایسے چمکے سے بدلتا ہے کہ ہم مدت تک یہی سمجھتے رہتے ہیں کہ ہم جیسے تھے اب بھی ویسے ہیں۔ ہمارے ہاں جب انگریزوں کا اثر پھیلا تو ہمیں اپنے ادب میں تبدیلیاں کرنے کی ضرورت تو محسوس ہونے ہی لگی مگر اس سے بھی بڑی بات یہ ہوئی کہ ہم اپنی زبان کے خصائل کو سمجھنے کی صلاحیت آہستہ آہستہ کھوئے گئے اور اردو زبان کے قاعدے انگریزی اصولوں کے مطابق توتہب دینے لگے۔ ہوائے طرفین سے لفظ کی تین قسمیں ہوتی تھیں۔ اسم، فعل، حرف۔ اب انگریزی دستور کے مطابق لفظ کی آٹھ قسمیں بتائی گئیں اور الہیں آسمان کا نام دیا گیا۔ لیکن اصل بات یہ تھی کہ انگریزوں کے اثر سے ہمارے لیے حقیقت کا روایتی تصور مشکل چیز بتا جا رہا تھا اور ہم غیر شعوری طور پر انگریزوں کا تصور قبول کرنے جا رہے تھے اور حقیقت کا تصور بھی بدل رہے تھے۔“ ۳۲ اسی بدلے ہوئے تصور حقیقت کی وجہ سے ہم ”نو طرز مرصع“ کے اسلوب پر آج مکروہ، قلیل، مصنوعی اور سطحی ہونے کا الزام لگاتے ہیں اور اس طرح اپنے ماضی کو اپنے وجود سے کاٹ کر الگ کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن جیسا کہ حسن عسکری نے لکھا ہے کہ ”ماضی کو قبول کیے بغیر نہ تو ہم اس سے تخلیقی طور پر فائدہ اٹھا سکتے ہیں، نہ اس سے چھٹکارا پاسکتے ہیں۔ اس طرح تو ماضی کا بھوت ہمارا گلا دہانے رکھے گا اور

ہمیں سانس لگ نہیں لینے دے گا۔۔۔ آج کل لکھنے والے او یہ بات اپنے آپ سے
 سوچتے ہیں نہیں کہ ماضی سے ہمارا علاقہ کس قسم کا ہے اور ہمارے طرز احساس
 میں ماضی کے اجتہاد تجربے کو کیا دخل ہے۔ اس بات سے واقف ہونے بغیر
 اُردو کے اسالیب میں معنی خیز ترمیمات اور اضافے کیسے کر سکیں گے۔ ۳۳۱
 ماضی کو سچیے بلیئر رد کرتے ہم ماضی سے اپنا بیجا نہیں چھڑا سکیں، مثلاً
 جس تصور حقیقت کے زیر اثر ”نو طرز مرصع“ لکھی گئی اس کی ایک بنیادی
 خصوصیت یہ ہے کہ اس میں صفات کا استعمال کم اور اسم کا استعمال زیادہ ہوتا
 ہے۔ ”نو طرز مرصع“، ”طلسم ہوشربا“ یا کسی بھی داستان میں آپ باغ،
 خانہ باغ، دعوت یا میلے کا بیان پڑھ لیجیے۔ آپ کو یہی صورت ملے گی۔ بقول
 حسن عسکری ایسے مولع پر مغرب کے اذہب صفات کا استعمال کثرت سے کرتے
 ہیں لیکن ہمارے ہاں صرف چیزوں کے ناموں کی گہرمت ملے گی اور اس کی وجہ
 یہ ہے کہ ادباء کے ساتھ صفات لگانے کی ضرورت اس لیے محسوس نہیں کی گئی کہ
 ہر چیز صفت خاصہ رکھتی ہے اور خود چیز کا نام اس صفت پر دلالت کرتا
 ہے یا نام کے ساتھ اس صفت کا خیال بھی خود ہی آ جاتا ہے۔ ۳۳۲ اس طرح
 ہمارے ادب میں بلکہ سارے مشرق کے ادب میں تشبیہ و استعارہ کا استعمال کثرت
 سے ہوتا ہے۔ اس کی وجہ وہ تصور حقیقت ہے جو ہماری اور سارے مشرق کی
 مخصوص مابعدالطبیعیات سے پیدا ہوا ہے اور یہ جدید مغرب کی طبیعت سے مختلف
 ہے۔ اس دور میں ہماری تہذیب زوال آمادہ ہو گئی مطلوب ہو رہی تھی لیکن
 اپنے مخصوص طرز احساس کا شعور ابھی باقی تھا اس لیے ”نو طرز مرصع“ اس
 طرز میں لکھی گئی جس طرز میں وہ ہیں آج مصنوعی اور سطحی معلوم ہوتا
 ہے، حالانکہ اگر اس میں منظر میں دیکھیے تو وہ ہمارے ایک مخصوص طرز احساس
 کی منفرد تصنیف ہے۔ ”نو طرز مرصع“ میں بھلہ خیالات کا بیان پڑھیے، آپ کو
 اس طرز احساس کے بہت سے چلو نظر آئیں گے :

”کبھی لکھتے ہاتھ شیریں سے بیچ گوش سامعان مجلس انبساط کے سون
 لذت کے ہروتا اور کبھی لطیفہ ہاتھ ولنگین سے غنچہ خاطر حاضران
 مجلس نشاط کے تکیں شکفتگی عشرت کی دیتا۔ جب کلمہ دماغ کا شراب
 غریب کے سے لبریز ہوا اس وقت چار امر دسادہ و غلغان مرشت مالکہ
 ماہ شب چہار دہم کے زلف مسلسل اور رخسارے کے مثل منیل کے
 گلر یاسمین پر پیچیدہ کیے زینت بخشی محفل کے ہونے اور ساز خوش آواز
 چھوڑ کر کے ایسی خوش الحان سے نقشہ تہیت آمیز شروع کیا کہ ایک

مرتبہ اس کے سننے سے داؤد بھی وجد میں آ جاوے اور جو آواز اس کی بیچ سرزمین ہند کے پہنچے تو بے شائبہ تکلف اودھو لالک اور تان سین سبق لڑیت کا بیچ دستار شوق کے بڑھیں۔“ (ص ۹۷ - ۹۸)

اسلوب کے اس تخلیقی عمل کا تعلق ہمارے اس طرز احساس سے ہے جسے ہمارے تصور حقیقت نے جنم دیا تھا۔ جب تک یہ طرز احساس ہمارے اندر زندہ اور جاری و ساری رہا ہمیں ”نو طرز مرصع“ کے اسلوب میں دلوں کو گرمانے والی اثر آفرینی اور استعاروں کے ذریعے بات کرنا ایک زندہ و موثر اسلوب معلوم ہوتا رہا۔ اس تصور حقیقت نے ہمیں خیال آرائی کی پوری آزادی سے رکھی تھی، اس لیے عبارت کی رنگینی، استعارات و تشبیہات کا استعمال ہمارے طرز احساس کا حصہ تھے۔ یہ سارے عوامل ہمارے روایتی معاشرے کے مسئلہ حفاظت تھے۔ اسی لیے اس زمانے میں ”نو طرز مرصع“ کا اسلوب شعر آفرین معلوم ہوتا تھا۔ یہ بات واضح رہے کہ جب کسی زبان کا اسلوب بدلتا ہے تو صرف اسلوب کے مطالبے ہیں اس زبان کے بولنے والوں کے طرز احساس کا پتا لگا کر اس لیے تصور حقیقت تک پہنچا جا سکتا ہے جہاں وہ قوم اب پہنچی ہے۔ ”نو طرز مرصع“ کے اسلوب کو بلا سوچے سمجھے مکروہ اور معنوی گنہگار ہم نے اپنی عواطف کو پورے طور پر نہ صرف سمجھنا نہیں ہے بلکہ ادب کو، زندگی سے بے تعلق کر کے، بڑھنے کی کوشش کی ہے۔

تصور حقیقت کے اسی اثر کی وجہ سے شاعری ہمارے مزاج سے ہمیشہ قریب رہی ہے اور شاعری کا اثر ہماری پوری زندگی، معاشرت اور طرز احساس پر گہرا پڑا ہے۔ آداب محفل، طریق گفتار، وضع قطع، مشغلے اور ذہن و فکر سب اس سے متاثر ہوئے ہیں۔ کوئی وجہ نہیں تھی کہ لٹر، جو ہمارے تہذیبی و فکری اظہار کا ایک حصہ تھی، اس سے الگ رہتی۔ اس لیے اس میں بھی وہ خصوصیات در آئیں جو ہمارے طرز احساس میں موجود تھیں۔ ہماری لٹر کا رنگ و آہنگ اسی لیے آج تک شاعرانہ ہے اور ہم خیال کو تشبیہ و استعارہ کے ذریعے آئینہ دکھاتے ہیں۔ ”نو طرز مرصع“ کا اسلوب اسی طرز احساس کا نمائندہ اسلوب ہے اور آج یہ اسلوب اسی لیے مقبول نہیں ہے کہ ہمارا طرز احساس بدل گیا ہے۔ اگر انگریزوں کا تصور حقیقت وہی ہوتا جو چودھویں پندرہویں صدی کے انگریزی ادب میں نظر آتا ہے تو گل گرائسٹ کو ”نو طرز مرصع“ کو میر امن سے دوبارہ لکھوانے کی ضرورت نہ پڑتی۔ خود ”نو طرز مرصع“ میں طرز احساس کے بدلنے اور کمزور پڑنے کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں فرائی کردار

موجود ہیں۔ ایک درویش ملکہ فرنگی کا بت بنا کر اس کے قدموں میں گڑ گڑا کر روتا نظر آتا ہے۔ ہزار غاں فراگی ایک چادر و چری انسان ہے جو درویش کی مدد کو پہنچتا ہے۔ جان وہ ایسے غفلت، ہمدرد، نیک خو، بے غرض و آلے وقت پر کام آنے والے انسان کے روپ میں نظر آتا ہے کہ ہم اس سے محبت کرنے لگتے ہیں۔ اس سے پہلے یہ محبت خالی از علت نہیں ہے۔ یہ بازی انسان چاہی ہوئے خواہشات کا اظہار ہے کہ ہم خود کو بدل کر انگریزوں کے تصورات کو اپنا لینا چاہتے ہیں۔ انیسویں صدی ان تصورات کو قبول کر لیتی ہے۔ ”لو طرز مرصع“ میں ہمیں یوں محسوس ہوتا ہے کہ تخلیقِ سطح پر حسین خود اس نفسانی کشمکش میں مبتلا ہیں۔ اور یہ دو طرز احساس ان کے اندر دھوپ چھاؤں کی طرح موجود ہیں، اسی لیے ”لو طرز مرصع“ میں ہمیں تین اسالیب بیان ملتے ہیں :

(۱) ایک وہ اسلوب جو ہمارے روایتی طرز احساس سے پہلے مطابقت رکھتا ہے۔ اس میں استعاروں کی کثرت ہے۔ عبارت رنگین، مسجع و مقفی ہے۔ خیال آرائی اور مرصع کاری ہے۔ عربی الفاظ و فارسی تراکیب اور ان زبانوں کے مزاج، ان کی روایت و تہذیب کی گہری چھاپ ہے۔ اردو کے ضمیر، فعل، حرف جار وغیرہ کے علاوہ سب کچھ فارسی اسالیب کا گہرا اثر لیے ہوئے ہے۔ یہ اسلوب اردو زبان کو فارسی کے ساتھ مرصع کرنے سے وجود میں آیا ہے۔ جملے کی ساخت اور لہجے پر فارسی جملے کی ساخت اور لہجہ اتنا غالب ہے کہ مضامین و مضامین الیہ، صفت و موصوف اور جار و مجرور کا استعمال بھی اکثر اسی انداز سے ملتا ہے۔ ”لو طرز مرصع“ میں اس اسلوب سے جو شکل بنتی ہے وہ یہ ہے :

”جب طائر زریں ہال آفتاب کے نے رخ بیچ آشیانہ مغرب کے کیا اور بیضہ“ یہیں ماہتاب کا بطن مرصع مشکین شب تار کے سے نمودار ہوا مستحفظان و محارسان شہر کے نے کہ بموجب حکم والی اس دیار کے سامور تھے، دروازہ شہر پناہ کا مسدود کر کے راہ آمد و رفت صادر و وارد کی بند کی۔ ہر چند کہ عاجز نے ساتھ کمال اجابت و ساجت کے زبان عجز و نیاز کی واسطے درآمد ہوئے شہر کے گھوڑی اسلا عرض میری کے تئیں پیرایہ اجابت کا نہ بننا۔ لاجار بیچ پناہ دیوار کے استقامت کر کے مزاج کے تئیں واسطے فضل یداری و شب گزاری کے اوپر نمائا برج حصار کے کہ رعت عبارت اس کی ہمسر چرخ بریں کی تھی،

مصروف گیا۔ جس وقت زلف خاتونِ شب کی کمر لٹک چنچی اور چشمِ خلائق کی خمارِ لہہ غنودگی کے سے سرمست خوابِ غفلت کے ہوں، بکلیک صندوقِ چوہیں فرازِ دیوارِ حصار کے سے مائدِ غورِ شد کے برجِ حمل کے سے چلا ہنسی دیدہ تمناہیں ہوا۔“ (ص ۸۳)

(۲) دوسرا وہ اسلوب ہے جس میں دو الگ الگ اسالیب ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ ایک اس تصورِ حقیقت کا اسلوب جس کی مثال ہم پہلے اسلوب کے ذیل میں دے آئے ہیں اور دوسرا وہ جس میں برعظیم کے بدلے ہوئے سلسی، معاصر و تہذیبی اثرات، لاشعوری طور پر، اس تصورِ حقیقت کو متاثر کر کے اسے آہستہ آہستہ بدل رہے ہیں۔ اسلوب کے اس گنگا جمنی روپ کو اس اقتباس میں دیکھیے۔ اس میں پہلا اسلوب بھی شامل ہے اور وہ بھی جس کا ذکر دوسرے اسلوب کے ذیل میں آگے آئے گا :

”ہیں توں اوپر مستقل مزاجی میری کے آفریں گزرتے کلمہ“ چند اس عبارت سے کہہ معنی مراد کے تئیں موافق پڑے فصاحت کلام سے بیان کر۔ والا ممکن ہے کہ دائہ تسبیح دل کا بیچ رشتہ محبت زبان کے کہہ کلمہ گنجینہ“ لفظ کی ہے، سرگردان نہ ہو کے ایک جان دو قالب نہ رہ سکے۔ ملکہ نے چین بہ جہیں ہو کے کہا کہ تیرے تئیں یاد ہوگا کہ میں نے اول مرتبہ منع کر رکھا ہے کہ توں بیچ حرکات اور سکناں میری کے زہارِ مستحضر و متلاشی نہ ہو جیو۔ پس اب خلافِ معمول بات کہنا کیا لطف ہے۔ نظیر نے ہنسنے ہنسنے ملکہ سے کہا کہ جیوں اور بات خلافِ معمول معاف ہوئی اتنی یہ بھی سہی۔ ملکہ اس وقت جل کر اور بھی آتش کا پرکالہ بن گئی اور لپٹ ہی غفگی سے کہا کہ معمول ! یک نہ شد دو شد۔ چل اپنا کام کر، ان باتوں سے کیا چاہتا ہے۔“ (ص ۱۲۲)

(۳) تیسرا وہ اسلوب جو داستان میں لڑنگی کرداروں کے آنے کے بعد دوسرے درویش کی داستان سے) بڑی حد تک روایتی طرزِ احساس پر غالب آنے لگتا ہے اور اس زمانے کے تصور و احساس کے اعتبار سے ایک بے تمک اور سیاہ سا اسلوب ”نو طرزِ مرعع“ میں ابھرنے لگتا ہے۔ استعارے غائب ہونے لگتے ہیں۔ عبارت کی رنگینی، جو پہلے اسلوب میں بہت نمایاں ہے اور دوسرے میں ملی جلی نظر آتی ہے، بھٹکی پڑنے لگتی ہے اور چلتا ہوا منید اسلوب لٹر پیدا ہونے لگتا ہے۔ جس وہ اسلوب ہے جو بدلتے ہوئے طرزِ احساس کا اسلوب ہے

اور جسے ذیل کے اقتباس میں دیکھا جا سکتا ہے :

”ایک روز اتفاقاً موسمِ چار میں کہ مکان بھی دلچسپ تھا اور ایر بھی زور طرح سے ہو رہا تھا اور چیز بھی ہوں گولڈ رہی تھی جس طرح یینجی پوشاک پر کٹاری چمکتی ہے اور ہوا بھی خوب ہی موافق پڑی تھی اور چھوٹی چھوٹی بولنبوں کے ترشح نے عجب مزا گر رکھا تھا اور سنہری سنہری گلابیں شرابِ ارجوانی سے بھری ہوئی اس ڈول سے رکھیاں تھیں کہ باغوت کا جگر اس کی چھلک کی حسرت سے خون ہو جاوے۔ چاہتی ہوں کہ ایک جام اس بادۂ مروق سے نوش کروں کہ ہکا بکا ایک شعر سے اختیار زبان میری پر گزرا :

چمن ہے اور ہے عیش و طرب ہے جام و صیبا ہے
بر اک باقی ہے مجھ کو ساقی کلام کی خواہش“

(ص ۱۳۲ - ۱۳۴)

ان تینوں اقتباسات سے ”نوسرزمربع“ کے مختلف اسلوب کے مزاج کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ یہ فرق نہ صرف ہندوؤں، تراکیب، لہجوں میں محسوس ہوتا ہے بلکہ جملے کی ساخت بھی بدلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ چلے اقتباس میں جو عبارت آرائی، استعارات کا استعمال و رنگینی ہے یہ اثرات دوسرے اقتباس میں ہلکے پڑ جاتے ہیں۔ خصوصاً دوسرے اقتباس کے شروع کے جملے چلے اقتباس سے اور آخری پانچ سات جملے تیسرے اسلوب کے مزاج، رنگ و آہنگ اور لہجے سے بڑی حد تک مطابقت رکھتے ہیں۔ تیسرے اقتباس میں چلے اسلوب کا طرز احساس ہوتا ہو جاتا ہے اور لیا طرز احساس لا شعوری طور پر ابھر آتا ہے۔ تیسرے درویش کی داستان کے بعد پیچیدہ جملے سادہ ہونے لگتے ہیں۔ طویل جملے غائب ہو کر مختصر جملوں میں بدل جاتے ہیں اور اسی کے ساتھ اسلوب کا مزاج، جملے کی ساخت اور لہجہ، لفظوں کی ترتیب، تراکیب و ہندس، فاعل فعل مفعول کی ترتیب بھی بدل جاتی ہے۔ ان تینوں اقتباسات کو ایک ساتھ پڑھ کر ہوں محسوس ہوتا ہے کہ ۱۷۶۸ع سے لے کر ۱۷۷۳ع تک خود نصیر کے اندر زبردست تبدیلیاں آتی ہیں۔ یہ وہ دور ہے کہ برعظیم پر انگریزوں کی حکمرانی کم و بیش قائم ہو چکی ہے۔ بادشاہِ لام کا بادشاہ وہ گیا ہے اور اس کی بادشاہت کہنی چادر کی محتاج ہے۔ ہمارا روایتی طرز احساس اس نئے تصور حقیقت کے پھٹنے کے ساتھ دم توڑ رہا ہے۔ نصیر اس روایتی اسلوب کا دامن ٹھانسنے کی کوشش کرتے ہیں مگر ”نوسرزمربع“ گواہ ہے کہ یہ دامن ان کے ہاتھ

ہے چھوٹ چھوٹ جاتا ہے۔ اس طرح ”نو طرزِ مرصع“ ہے اسلوب کے دو دھارے نکلتے ہیں۔ ایک روایتی طرزِ احساس کا دھارا اور ایک بدلے ہوئے زمانے کے طرزِ احساس کا دھارا۔ سرور کا فسانہ عجائب اور آثار الصنادید کا چلا روپ روایتی طرزِ احساس کا اسلوب ہے۔ فورٹ ولیم کالج اور پھر سرسید کی نثر دوسرے طرزِ احساس کی ترجمان ہے۔ اردو ادب کی تاریخ میں ”نو طرزِ مرصع“ کی یہی اہمیت ہے جو ہمیشہ باقی رہے گی۔ ایسے مصنوعی، سطحی یا مذاکرِ مسلم کے لیے مکروہ یا بغیل گنہ گزِ حقارت سے رد نہیں کیا جا سکتا۔ یہ تصنیف اپنے دور میں قابلِ قدر و اہم تھی جس کا اثر اس دور کے لکھنے والوں نے قبول کیا اور آج بھی اس لیے اہم ہے کہ وہ ایک مخصوص طرزِ احساس کی نمائندگی کرتی ہے۔

اٹھارہویں صدی کا آخری حصہ غیر معمولی سیاسی تبدیلیوں کا دور تھا۔ نئے انگریز حکمرانوں کا تصور حقیقت ان لوگوں سے بالکل مختلف تھا جو اب تک ادب کی سرپرستی کرتے آئے تھے۔ اب ضرورت نے ایسی نثر کو رواج دیا جو آسان زبان میں لکھی گئی ہو اور ”صاحبزادہ“ کو آموز“ بھی پسند کریں۔ سہر چند سہر نے بدلے ہوئے زمانے کے تقاضوں کے مطابق ”لو آئین ہندی“ کے نام سے ایک داستان لکھی جس کے دیباچے میں تصنیف کو داد دی اور اس کے نامطوب ہونے کی وجہ یہ بتائی کہ:

”مگر الہی دلوں عطا حسین خاں نے چار ذرویش کا قصہ فارسی سے ہندی زبان میں تصنیف کر کے ”نو طرزِ مرصع“ نام رکھا۔ سواحق نو طرزِ مرصع ہے لیکن جو رشتہ زبان میں باللفظ دقیق اور عبارت رنگین موزوں کیا ہے اسی سبب مطبوع انگریزوں کے نہیں ہوا۔“

اس بدلے ہونے نظر میں اب ایسی نثر کی ضرورت محسوس ہوئی جو عام فہم و سادہ ہو اور جسے کمپنی چادار کے انگریز ملازمین آسانی سے پڑھ سکیں۔ یہ معیار شجاع الدولہ کے دور کا معیار نہیں تھا۔ سہر چند سہر نے جس زمانے میں ”لو آئین ہندی“ لکھی وہ کسی انگریز کمپنی صاحب کو اردو پڑھاتے تھے۔ اس ضرورت کے پیش نظر سہر نے کسی ایسی کتاب کی تلاش شروع کی جو ”روزمرہ“ بولنے کے موافق ہو“ اور جو ”خاص و عام کی مسجد میں آوے“ لیکن ایسی کتاب انہیں نہ ملی۔ آخر کار انہوں نے ”آذر شاہ اور سن رخ بانو“ کا قصہ فارسی سے لے کر ایسی عام فہم زبان میں لکھا جس سے وہ اس انداز کی ضرورت کو پورا کر سکیں۔ ”نو طرزِ مرصع“ کی نثر مرصع و رنگین تھی۔

”نو آئین ہندی“ کی نثر سادہ اور عام فہم ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے یہ معلومات ہم پہنچائی ہیں کہ اس داستان کو فارسی و اردو میں کئی اربابِ قلم نے لکھا۔ فارسی کا قدیم ترین نسخہ کلکتہ مدرسہ میں ”قصہ الجواہر“ کے نام سے ملتا ہے جو ۱۷۰۰ء کے لگ بھگ لکھا گیا ہے۔ فارسی داستان کا دوسرا نسخہ انڈیا انس لائبریری میں ”قصہ ملک ہد و گیتی افروز“ کے نام سے ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۸ء کا لکھا ہوا ہے۔ ایک اور فارسی غلوطنہ ایشیائیک سوسائٹی بنگال میں ہے۔ ”ملا“ فیروز لائبریری بمبئی کا نسخہ ۱۱۹۲ھ میں صورت میں لکھا گیا۔ آزادی سے پہلے خط نسخ میں لکھا ہوا ایک قدیم دکنی نسخہ انجمن ترقی اردو دہلی کے کتاب خانے میں تھا۔ عنوان میں اس کا نام ”سن رخ و آذر شاہ“ اور تالیف میں ملک ہد درج تھا۔ ایک اور اردو نسخے کا مترجم ہد نصیر علی قطب ہے جس نے نواب ناصر الدولہ کے عہد میں ۱۲۶۸ھ/۱۸۵۷ء میں اسے فارسی سے اردو میں لکھا۔ اس کا نام بھی ”قصہ آذر شاہ سن رخ“ ہے۔ گجپرج بولیورسٹی میں بھی ایک اردو نسخہ ”قصہ آذر شاہ و سن رخ“ باتو کے نام سے ہے۔ اسی قصے کو وجب علی بیگ سرور نے بھی ”نگوٹہ بحث“ کے نام سے ۱۲۷۲ھ/۱۸۵۹ء میں اپنے انشاز میں لکھا اور اعتراف کیا کہ ”ابجد علی رئیس مستندہ ملیح آباد کی نظر سے ایک قصہ سہر چند کھتری کا لکھا ہوا گزرا۔ اس کا پسند خاطر ہوا لیکن وہ بیان اور زبان گزشتہ یعنی تقویم پارینہ ہے۔ اب جو ہندی کی چندی ہوتی ہے اس سے سراسر خالی ہے۔ روزمرہ محاورہ لا آہالی تھا۔“ ۳۵۱ خود اپنی اس تصنیف کو سہر چند سہر نے کوئی اہمیت نہیں دی اور نہ دوسرے تذکرہ نگاروں نے اسے قابل ذکر سمجھا اس لیے جن تذکروں میں سہر کا ذکر آیا ہے ان میں اس نثری تصنیف کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔ وہ حالات، جنہیں غیرانی لعل بے جگر نے اپنے تذکرہ بے جگر ۳۶ (۱۲۲۵ھ - ۱۲۳۷ھ/۱۸۱۹ء - ۱۸۲۱ء میں شامل کیا ہے، خود سہر چند نے لکھ کر بھیجے تھے اسی لیے سہر کے سلسلے میں یہ ماخذ سب سے زیادہ مستند ہے۔

منشی سہر چند کھتری چوڑا لاہوری ۱۱۸۲ھ/۶۶ - ۱۷۶۸ء میں اتوار کے دن کوڑا جہاں آباد (تحصیل کھجوا ضلع فتحپور) میں پیدا ہوئے۔ عمر کا زیادہ حصہ اکبر آباد اور لکھنؤ میں گزرا۔ اردو میں سہر اور فارسی میں ذوقِ تخلص کرتے تھے۔ سہر کے والد کا نام رام چند تھا۔ ان کے چچ اعلیٰ مکھن لال اپنے وطن لاہور سے ہجرت کے عہد میں دہلی آئے تھے اور شاہی ملازمین میں شامل ہو گئے تھے۔ شاہ عالم بادشاہ کے زمانے میں مرزا عبداللہ بیگ چکھ دار کی

ہمراہی میں ہر گناہ گورکھ پور، بیڑاچ و گونڈہ وغیرہ کی دیوانی پر سرکار آصف الدولہ کی طرف سے مقرر ہوئے۔ بے جگر نے سہر چند سہر کی عمر ۵۵ سال بتائی ہے (عمر شریفی بہ پنجاہ و پنج سال رسیدہ)۔ اس حساب سے ۵۵ + ۱۱۸۲ = ۱۲۳۷/۲۲ - ۱۸۲۱ع میں بے جگر نے سہر کے حالات اپنے تذکرے میں درج کیے۔ اس وقت وہ زندہ تھے اور خوش حالی سے گزر کرتے تھے۔ بے جگر نے لکھا ہے کہ انگریزوں کی عمل داری کے ابتدائی دور میں وہ یہلی کاری کے عہدے پر فائز ہو گئے تھے۔ حالات لکھتے وقت (۱۲۳۷/۲۲ - ۱۸۲۱ع) وہ برگہ میلو ہاتھرس میں پیشکار تھے۔ سہر چند کے بڑے بھائی منشی گوگل چند بھی شاعر تھے اور ہندو تخلص کرتے تھے۔ ان کے چھوٹے بھائی کشن چند بھی شاعر تھے اور عاشق تخلص کرتے تھے۔

سہر چند سہر نے اپنی کتاب ”لو آئین ہندی“ حسین کی ”نو طرز سرمد“ کے تقریباً چودہ ہندو برس بعد ۸۹/۱۲۰۲ - ۱۷۸۸ع میں لکھی۔ اس شعر کے آخری مصرع سے اس کا سال تصنیف نکلتا ہے :

کہا مجھ سے ہاتھ نے تاریخ اس کی
یاب کر تو آ سہر قصہ کو جلدی

(۸۱۲۰۲)

”لو آئین ہندی“ ایک ایسے دور میں لکھی گئی ہے جب نثر لکھنے کا رواج بہت کم تھا۔ اس کی نثر سادہ و عام فہم ہے اور اس طرز احساس کی ترجمان ہے جو جلد ہی آنے والے دور میں مقبول ہوئے والا تھا۔ لو آئین ہندی کی نثر پر قسم کے ٹکٹ سے پاک اور روزمرہ کی بول چال کے مطابق ہے۔ اس نثر میں جملے کی ساخت بدل گئی ہے اور اس کے ساتھ لہجہ بھی بدل گیا ہے۔ استعارے غالب ہو گئے ہیں، تشبیہات کا استعمال بھی بہت کم ہے۔ فارسی تراکیب بھی بہت کم ہیں لیکن فارسی و عربی کے وہ الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو عام زبان کا حصہ تھے۔ اٹھار اور دوہوں کے عام استعمال کے باوجود نثر سادہ و سلیس ہے۔ لو آئین ہندی میں سہر چند کی کوشش یہ ہے کہ قصے کو براہ راست بیان کر دیا جائے۔ اسے موقع پر بھی، جہاں وہ منظر کشی کرتے ہیں، عبارت سادہ دہتی ہے۔ مثلاً :

”لازلین باغ کی تازگی اور چمن کی فراوانی دیکھ کر بہت محظوظ ہوئی۔ چمن کے درمیان ایک بارہ دری سونے اور جواہر سے آراستہ تھی۔ اس میں غسل کا فرش اور گھنٹاب کا چہت اس خوبی سے لگا تھا کہ جس

پر نظر نہ ٹھہرے اور آفتاب کی روشنی سے باندھ گئے۔ یہاں ہی چمکوتہ
 پر نظر چکاچولہ کھاتی تھی۔ سو اس مکان دلچسپ میں بیٹھے اور لوٹا،
 کل رو پاسن عہدہ عہدہ ہوشا گئیں چنے ہوئے شراب ہلائے۔ دشمن
 ہوئیں اور کلاوات خوش آواز گانے لگا۔۔۔ اتنے میں میر مطیع نے آن
 کے عرض کیا کہ کھانا تیار ہے۔ فرمایا حاضر کرو۔ خدمت گاروں نے مفید
 اطلس کا ایک خاصہ دسترخوان لا کر بچھایا اور لوٹہاں زہرہ جبین
 طرح طرح کے کھانے سونے کے باسٹوں میں لا کر دسترخوان پر چن گئیں
 اور سونے کی الیکٹیوٹوں میں مشک اور عنبر و عود کے چلنے سے تمام
 مجلس معطر ہو رہی تھی۔ ۳۷

اس نثر کی صفائی و سادگی دیکھ کر گانت ہوتا ہے کہ مطبوعہ کتاب میں ناشر
 کی فرمائش پر کسی نے زبان و لاف کو جدید روپ دے دیا ہے اور متروک
 الفاظ نکال کر اس کا املا بھی جدید کر دیا ہے۔ لیکن اس کے باوجود ”نو آئین
 ہندی“ کی تاریخی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ یہ سادہ و عام فہم نثر اردو نثر کی
 اس روایت کا حصہ ہے جو آنے والی ایسویں صدی میں تیزی سے رواج پاتی ہے۔
 ایسویں صدی مغربی طرز احساس کے جننے، پھیلنے اور مقبول ہونے کی صدی ہے۔
 یہ وہ دور ہے کہ جنگل کا قانون سلطنتِ دہلی میں رائج ہے۔ انتشار،
 غلطشار اور ہدائشی نے چاروں طرف ڈیرے ڈال رکھے ہیں۔ شاہ عالم ثانی نام کے
 بادشاہ ہیں۔ بادشاہی انگریز یا مرہٹے کو رہے ہیں اور خود بادشاہ شعر و شاعری
 اور علم و ادب سے دل چلا رہے ہیں۔ شاہ عالم ثانی، جن کا تخلص آفتاب، اصل
 نام میرزا عبداللہ عرف لال بہاؤ و میرزا ہلائی تھا اور خاندان میں شہزادہ
 عالی گوہر کے نام سے پکارے جاتے تھے، ۱۷۰۷ء ذیقعدہ ۱۱۱۰ھ/۱۳ جون ۱۷۲۸ء
 کو دہلی میں پیدا ہوئے۔ اس وقت ان کے والد عزیز الدین، بادشاہ فرخ سیر کی قید
 میں تھے۔ ۲ جون ۱۷۵۷ء کو عہدالملک نے عزیز الدین کو قید سے نکال کر
 عالمگیر ثانی کے لقب سے تخت پر بٹھایا تو شہزادہ عالی گوہر ولی عہد مقرر
 ہوئے۔ بادشاہ بننے سے پہلے عزیز الدین عالمگیر ثانی، فرخ سیر کی قید میں تھے،
 بادشاہ بن کر عہدالملک کی قید میں آ گئے۔ شہزادہ عالی گوہر نوجوان تھے اور
 چاہتے تھے کہ کسی طرح عہدالملک سے بغاوت ملے اور کاروبار سلطنت کو وہ
 اپنی مرضی کے مطابق چلا لیں۔ باب سے اجازت لے کر ۱۷۵۷ء/۱۱۱۰ھ کو دہلی
 سے نکلے اور ۳ جمادی الاول ۱۱۵۷ھ/۲۴ دسمبر ۱۷۵۹ء کو باب کے قتل کے
 بعد چار ہی میں ابوالمنظر جلال الدین محمد شاہ عالم ثانی کے القاب کے ساتھ اپنی

بادشاہی کا اعلان کر دیا۔ شاہ عالم ثانی ساری عمر اپنے مقصد سے لڑتے رہے۔ پہلے بنگال فتح کرنے کی کوشش کی لیکن چنگیز بکسر (۱۱۷۸ھ/۱۷۶۳ء) میں شکست کے بعد انگریزوں کی قید میں آ گئے اور ۲۳ صفر ۱۱۷۹ھ/۱۲ اگست ۱۷۶۵ء کو بنگال، بیار، اڑیسہ کی دیوانی کی سند انگریزوں کو دے دی۔ لارڈ کلاہو نے بادشاہ کی نگرانی کے لیے جنرل اسمتھ کو الہ آباد میں متعین کر دیا۔ اب بادشاہ انگریزوں کی قید میں تھے۔ اسمتھ قلعے میں مقیم تھا اور بادشاہ اندرونِ شہر رہتے تھے۔ جنرل اسمتھ کو شاہی فوج کی آواز گراں گزرتی تھی۔ اس نے لوہے کا بیانا بند کرا دیا۔ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ء میں شاہ عالم مریشوں کے ساتھ دہلی آ گئے۔ اب بھی شاہ عالم ثانی نام کے بادشاہ اور مریشوں کی نگرانی میں تھے۔ ۱۲۰۲ھ/۱۷۸۸ء میں غلام قادر خاں روہیلہ نے قلعہ معانی پر قبضہ کر لیا۔ بادشاہ کی بے عزتی کی اور جو گچھ بھی کبھی دولت تھی وہ لوٹ لی۔ اس کے بعد دیوانہ عام میں بلا کر بادشاہ سے اور روہیلہ طلب کیا۔ بادشاہ کے پاس کیا تھا جو دیتا۔ اس پر غلام قادر روہیلہ نے بادشاہ کو زمین پر گرا کر پیش قبضہ سے دونوں آنکھیں نکال لیں۔ جواہی کلروانی میں مریشوں نے غلام قادر روہیلہ کو پکڑ کر اس کی رٹکا ہوئی کر دی اور اللہ شاہ عالم ثانی کو دوبارہ تخت پر بٹھا کر سارے اختیارات لیے اور بادشاہ کا معمولی سا وظیفہ مقرر کر دیا۔ ۱۸۰۳ء میں جب جنرل لیک کی فوجیں دہلی کے قلعہ معانی میں داخل ہوئیں تو اللہ بادشاہ پھٹے ہوئے شامیانے کے لیجے بٹھا فاتح جنرل کا استقبال کر رہا تھا۔ انگریزوں نے بادشاہ کا معمولی سا وظیفہ مقرر کر کے قلعہ معانی میں رہنے کی اجازت دے دی اور جون ۱۲۲۱ھ/۱۹ نومبر ۱۸۰۶ء کو ۸۱ سال کی عمر میں شاہ عالم ثانی آفتاب نے وفات پائی۔

شاہ عالم ثانی کو شعر و شاعری اور علم و ادب کا بہن ہیں سے شوق تھا جس کا ذکر ”عجائب القصص“ میں ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”ایام طغولیت سے خاطر مبارک ہماری مائل اور راجب طرف سخن فہمی اور سخن سنجی کے ہے۔“ ۳۸۱ اور جوتانی میں مختلف علوم و فنون کا اکتساب کیا۔ شاہ عالم فارسی، اردو، بھاکا، سنسکرت، ۳۹، پنجابی کے علاوہ عربی زبان اور حدیث و فقہ سے بھی واقف تھے جس کا بتا ان کے دیوان اور ”عجائب القصص“ سے چلتا ہے۔ غیر خطاطی میں مشائق اور فنِ الشا میں گہاں رکھتے تھے۔ تصوف اور موسیقی سے بھی واقف تھے۔ فنونِ سیاح گری کی بھی تعلیم حاصل کی تھی۔ ۳۰ نایاب ہونے کے بعد شعر و ادب سے شاہ عالم ثانی کی دلچسپی اور بڑھ گئی۔ اب بادشاہ کے پاس گھرنے کے

لیے رہ بھی گیا تھا۔ دربار میں شاعروں کا چمکھٹا رہتا۔ منشی و کاتب ملازم تھے۔ جو وقت تھا اس میں صرف کرتے تھے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ”قرآن شریف کی مقررہ تلاوت و تحریر سے فارغ ہو کر شعر ہنسی و گیت و دوبارہ وغیرہ کے میدان میں طبیعت کی جولانی دکھاتے ہیں۔“^{۳۱} اور اس عرصے میں جیسا کہ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ”اپنے نظم جواہر رقم سے اس شہسوار میدان شاعری نے فارس و رختہ کے مکمل و مردف دیوان، جن میں غزلیات قصائد اور دیگر اصناف سخن ہیں اور نثر رختہ میں قصہ شجاع الشمس“^{۳۲} مرتب و تحریر کئے گئے۔ شاہ عالم ثانی کے فارسی دیوان کا قلمی نسخہ (مکتوبہ ۱۲۰۶/۱۷۹۱ع) چار ریسرچ سوسائٹی ہشتہ میں محفوظ ہے جس میں غزلوں اور قطعوں کی تعداد ۲۲۱ ہے۔^{۳۳} اس کے علاوہ ایک نسخہ مکتوبہ ۱۲۰۶/۱۷۹۵ع برٹش میوزم میں ہے جس کے تیسرے ورق پر شاہ عالم ثانی کی بہت عمدہ تصویر ہے۔^{۳۴} میولخ لائبریری اور اوسلے کے ذخیرے میں بھی اس دیوان کا ایک ایک نسخہ موجود ہے۔^{۳۵} اسپرنگر نے اپنی وفاقنی فہرست میں ایک دیوان اردو کا بھی ذکر کیا ہے جو ۲۲۷ صفحات پر مشتمل مونی محل کے ذخیرے میں تھا۔^{۳۶} یہ دیوان اب ٹاہپ ہے۔ ”منظوم اقدس“ کے نام سے ایک طویل مثنوی بھی شاہ عالم ثانی نے لکھی تھی جس میں مظفر شاہ، شاہ چین کے قصے کو موضوع سخن بنایا گیا تھا۔ اسپرنگر نے لکھا ہے کہ ”منظوم اقدس“ تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۰۱ ہجری بمقام ہوتے ہیں۔^{۳۷} یہ مثنوی بھی ٹاہپ ہے۔ نادرات شاہی کا مخطوطہ جو اردو، فارسی، ہندی، پنجابی اشعار کا مجموعہ ہے، رضا لائبریری راسہرمیں محفوظ ہے، جسے امتیاز علی خاں عرشی نے اپنے مہسوط مقدمے کے ساتھ شائع کر دیا ہے۔ ”نادرات شاہی“ ۱۲۱۲/۹۸ - ۱۷۹۷ع میں مرتب ہوئی۔^{۳۸} ان کے علاوہ نثر رختہ میں قصہ شاہ شجاع الشمس بھی تصنیف کیا جس کا ذکر قدرت اللہ قاسم نے اپنے تذکرے^{۳۹} میں کیا ہے۔ منشی ذکاء اللہ نے بھی شاہ عالم کے اس ”قصے“ کا ذکر کیا ہے کہ ”چار جلدوں میں ایک حصہ لکھا ہے جس سے ہر زمانے کے آدمی ادنیٰ، متوسط، اعلیٰ کی طرز معاشرت معلوم ہوتی ہے۔۔۔ زبان اوس کی فصاحت اور سلاست میں میر امن کے چار درویش سے کم نہیں ہے۔“^{۴۰} اردو نثر میں شاہ شجاع الشمس کا بھی وہ قصہ ہے جس کا اصل نام ”عجائب القصص“ ہے اور جسے شاہ عالم نے ۱۲۰۷/۹۴ - ۱۷۹۲ع میں تالیف کیا اور ”سبب تالیف“ کے ذیل میں لکھا کہ :

”جب چند دیوان یہ زبان فارسی اور یہ زبان رختہ ارشاد حضور والا

مرتب ہونے اور کثرتِ دوہرے حد سے کڑوسے، پکاکھک یہ مزاج اقدس ارفع اعلیٰ میں آیا کہ قصہ زبانِ ہندی میں یہ عبارت نثر کہے اور گوئی لفظ اس میں غیر مانوس اور خلاصہ روزمرہ اور بے مہاورہ نہ ہو اور عام فہم اور خاص پسند ہووے کہ جس کے استماع سے فرحت تازہ اور مسرت بے اندازہ مستمع کو حاصل ہو اور آدابِ سلطنت اور طریقِ عرس و معروضِ دربارت ہو اور اگر جاہل پڑھے تو اس کے لبھ سے عالموں سے بہتر گفتگو اور بول چال ہم پہنچائے۔ القصہ یہ قصہ بارہ سے سات (۱۲۰۷) میں لکھنا کہا شروع اور نام ”عجائب القصص“ رکھا۔ ۵۱۰۰

اس کی دو جلدیں پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں موجود ہیں۔ بڑی تقطیع پر پہلی جلد ۹۳ صفحات پر اور دوسری جلد ۹۳۱ تا ۱۸۳۷ صفحات پر مشتمل ہے۔ ۵۲۰ دوسری جلد کے آخری صفحے پر کہانیاں کے رابطے سے ختم ہو جاتی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کی بقیہ دو جلدیں اور تھیں جن کا ذکر منشی ذکاء اللہ خان نے کیا ہے۔ جی پہلی دو جلدیں ”عجائب القصص“ کے نام سے شائع ہو گئی ہیں۔

”عجائب القصص“ کے دیباچے اور داستان کے انداز بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ نابینا بادشاہ نے اسے بول کر لکھواہ اتھا اور منشیوں نے جب اس داستان کی نقل تیار کی تو عبارت میں شاہی آداب و القاب کو ملحوظِ خاطر رکھتے ہوئے چند الفاظِ آداب کا خود اضافہ کر دیا۔ مثلاً اوپر کے اقتباس میں ”ارشاد حضور والا“ ”مزاج اقدس ارفع اعلیٰ“ یا اس سے پہلے کے اقتباس میں ”خاطر مبارک ہماری مائل . . .“ کے الفاظ سے یہ گمان ہوتا ہے کہ یہ قصہ کسی اور نے لکھا ہے۔ لیکن اس دور کے آدابِ شاہی اور شاہانہ ویراہ ”بیان کو سامنے رکھا جائے تو یہ شبہ دور ہو جاتا ہے۔ بحوالہ ”عجائب القصص“ کی آج یہ اہمیت نہیں ہے کہ یہ ایک بادشاہ کی تصنیف ہے بلکہ اصل اہمیت یہ ہے کہ اٹھارویں صدی عیسوی کے آخر کی اردو نثر کا ایک قابلِ قدر نمونہ ہے جس میں قصہ، معلیٰ کی وہ نسبت و معیاری زبان استعمال ہوتی ہے جو اردو دانوں کے لیے ہمیشہ ایک نمونہ اور ایک معیار رہی ہے۔ ”عجائب القصص“ کے مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ نورث ولیم کالج کے وجود میں آنے سے پہلے عام فہم، سادہ و دل نشین نثر موجود تھی اور اردو نثر میں اتنی صلاحیت پیدا ہو چکی تھی کہ سلاست و سادگی کے ساتھ ہلا تکاف ایک بہت طویل قصہ بیان کر سکے۔ شاہ عالم ثانی نے یہ

داستان ”عاجانہ لو آسوز“ کے لیے نہیں لکھی بلکہ از خود ایسی نثر میں لکھی جس میں :

(الف) کوئی لفظ غیر مانوس اور غلاف روزمرہ و محاورہ نہ ہو ۔

(ب) اور یہ نثر عام فہم اور خاص پسند ہو ۔

جی وہ معیار شاعری تھا جو اردو عمل کی تحریک کے زیر اثر مقبول ہوا تھا ۔ شاہ حاتم نے دیوان زادہ کے دیباچے میں اپنے دور کی نئی شاعری کا جو معیار بتایا تھا کہ ”صرف وہ روزمرہ اختیار کیا جو عام فہم اور خاص پسند تھا“ ۵۳ اسی معیار شاعری کو ہجرتی میر نے اختیار کیا تھا :

شعر میرے ہیں گو خواص پسند ہر مجھے گفتگو عوام سے ہے

اور یہی معیار ”عجائب القصص“ کی اردو نثر میں شاہ عالم نے اختیار

کیا ۔ ”ایسا قصہ زبان ہندی میں یہ عبارت نثر کہے (جو) عام فہم اور

خاص پسند ہو۔“ ۵۴ اردو نثر کے اسی ”نئے معیار“ کی وجہ سے ”عجائب القصص“

میں ایک ایسا اسلوب نثر ابھرتا ہے جو یک وقت عوام اور خواص دونوں کے

لیے ہے ۔ یہی وہ معیار تھا جو سید شاہ رفیع الدین کی تفسیر ربیع اور

”موضح القرآن“ (حصہ تفسیر) کی نثر سب سے بھی نظر آتا ہے ۔ اس اسلوب

میں ایک طرف روزمرہ کی عام بول چال کی زبان سے لکھنے والے کا گہرا

رشتہ قائم ہے اور دوسری طرف وہ رچاوت ، سلاست و روانی بھی ہے جو

اس دور میں نثر کا ایک نیا معیار قائم کرتی ہے ۔ ”عجائب القصص“ کی نثر

دیکھ کر یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اگر لوٹ ولیم کالج کا دبستان نثر

قائم نہ ہوتا تو بھی بدلے ہوئے تہذیبی و سیاسی پس منظر میں اردو نثر کا ارتقا

”عجائب القصص“ کے انداز پر جاری رہتا ۔ نثری اسلوب میں مزاج کی یہ

تبدیلی کوئی ایسا معمولی واقعہ نہیں ہے جسے نظر انداز کیا جا سکے ۔ یہ اسلوب

بدلی ہوئی تہذیبی ، معاشرتی و سیاسی ہوا اور بدلے ہوئے طرز احساس کے عین

مطابق تھا ۔ یہ وہ تصنیف ہے جس کے ساتھ اردو نثر پورے طور سے جدید دور

میں داخل ہو جاتی ہے ۔

تصنیف کے اعتبار سے یہ داستان دوسری داستانوں سے مختلف نہیں ہے ۔

قصہ ”سپر افروز و دلیر“ اور ”لو طرز مرجع“ کے قصوب کا بیرونی ڈھانچا

”عجائب القصص“ سے ملتا جلتا ہے ۔ ”عجائب القصص“ میں فرخندہ میر اور

عادل شاہ کے بیائے خطا و ختن کا بادشاہ مظفر شاہ ہے جو اول الذکر بادشاہوں

کی طرح اولاد سے محروم ہے ۔ تصنیف کی جی صورت ہمیں میر حسن کی مشقوں

”سحر الیابان“ اور جعفر علی حسرت کے ”طوطی نامہ“ میں مرقی ہے۔ مظفر شاہ اپنی داڑھی میں سفید بال دیکھ کر آبِ دہندہ ہو جاتا ہے اور ”سحر الیابان“ کے بادشاہ کی طرح فقیری اختیار کرنے کا فیصلہ کرتا ہے لیکن وزیر یا تدبیر کے سمجھانے بچھانے سے (نو طرزِ مرصع میں وزیر کا نام خردمند ہے، ”عجائب القصص“ میں اس کا نام دانا دل ہے) دنِ سلطنت کے کاموں میں اور راتِ عبادت میں گزارتا ہے۔ ایک فقیر کی دعا سے بادشاہ اور وزیر دونوں کے باب (اور یہ اتفاقات داستانوں میں عام طور پر ہوتے دہتے ہیں) ایک ہی دن حملِ نرار ہاتا ہے اور ایک ہی دن دونوں کے ہاں صاحبزادے پیدا ہوتے ہیں۔ بادشاہزادے کا نام شجاع الشمس اور وزیر زادے کا نام اختر سمید تجویز کیا جاتا ہے۔ یہ دونوں ساتھ ساتھ پلٹے پڑھتے ہیں اور بارہ سال کی عمر تک سارے علوم و فنون میں مہارت حاصل کر لیتے ہیں۔ اُس میں وہ ساری صلاحیتیں موجود ہیں جو ایک غیر معمولی انسان میں ہوتی ہیں۔ بادشاہزادہ شجاع الشمس بادشاہ روم قلعِ خان کی بیٹی ملکہ نگار کو خواب میں دیکھتا ہے اور عاشق ہو جاتا ہے۔ عشق میں دیوانہ وار سوداگروں کا بھیس بدل کر نکل کھڑا ہوتا ہے۔ وزیر زادہ اختر سمید بھی ساتھ ہے۔ اس داستان کے یہ دونوں کردار مختلف منزلوں سے گزرتے، سیاتِ سر کرتے، طلباتِ فتح کرتے، جنوں کے ملکوں سے ہوتے، جن و انس کی ایک کثیر فوج کے ساتھ ملک روم پہنچتے ہیں اور ساری مشکلات پر قابو پا کر شاہ روم کی بیٹی ملکہ نگار کو شادی پر آمادہ کر لیتے ہیں۔ شادی کی ابتدائی تیاریوں تک کی داستان ”عجائب القصص“ میں موجود ہے اور اس کے بعد کا حصہ، جو آئندہ دو جلدوں میں تھا، لاپاب ہے۔ گہان کے اعتبار سے یہ داستان بھی اس دور کی دوسری داستانوں کی طرح ہے۔ باقی سب تفصیلات ہیں جن میں مناظر اور رزم و بزم کے مرقعے نقش گئے ہیں۔ یہی تفصیلات اور مرقعے اُسے دوسری داستانوں سے ممتاز کرتے ہیں۔

”عجائب القصص“ کے قصے میں وہ تنوع، رنگارنگی اور اختصار بھی نہیں ہے جو ہمیں ”نو طرزِ مرصع“ (قصہ چہار درویش) میں ملتا ہے۔ اسے بڑھنے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ مصنف کی ساری کوشش یہ ہے کہ شجاع الشمس اور ملکہ نگار کے عمل و وصل میں زیادہ سے زیادہ رکاوٹیں گھڑی کی جائیں تاکہ سننے والوں میں اشتیاق کی آگ بھڑک اٹھے۔ شاہِ عالم نے قصے کے بیان کرتے میں کوئی ایسی تکنیک بھی اختیار نہیں کی جس سے گہان میں تہِ داری آ جائے۔ ایک واقعے کے بعد دوسرا واقعہ سیدھے سادے انداز میں بیان ہوتا چلا جاتا ہے

لیکن سننے والوں کو شجاع الشمس اور ملکہ نگار کی شادی کا یقین رہتا ہے ۔
برخلاف اس کے ”نو طرز مرصع“ کی داستان میں سننے والے میں یقین کی یہ
نوعیت ہے کہ جب وصل محبوب ہوتا ہے تو حیرت و استعجاب کے ساتھ اچانک
بیدا ہونے والی خوشی محسوس ہوتی ہے ۔ ”عجائب القصص“ میں نو طرز مرصع
کے مقابلے میں امتیاز و تمسک کا عمل کمزور ہے ۔

اس دور کی اور داستانوں کی طرح ”عجائب القصص“ میں بھی زمان و مکان
کا کوئی تصور نہیں ہے ۔ میلون کے ”اصلی ہلک جھپکتے میں طے ہو جاتے ہیں ۔
ایک جگہ تو منجم وقت ہی کو لٹھرا لیتا ہے ۔ منجم بادشاہ کو ایک کنبہ میں
لے جاتا ہے جس کے چار دروازے ہیں ۔ باری باری وہ ہر دروازے کو کھولتا اور
داخل ہوتا ہے اور وہاں اتنے عرصے رہتا ہے کہ بادشاہزادی کے ہاں شجاع الشمس
سے لڑکا پیدا ہوتا ہے ۔ یہ عمل چار بار ہوتا ہے اور ہر بار جب منجم کے کہنے
سے وہ باہر آتا ہے تو منجم گھڑی نکال کر اسے دکھاتا ہے اور کہتا ہے
”پھر یہ گھڑی اسہی نہیں گزری کہ تم یہاں سے داخل قصر کے ہوئے اور میر
سے الفراغ حاصل کر کے مجھ تک آئے۔“ اسی طرح شہروں اور ملکوں کے نام
ابھی صرف ناصلوں کا تصور پیدا کرنے کے لیے استعمال کیے گئے ہیں اور اسے
نام لائے گئے ہیں جن سے سننے والا پہلے سے واقف ہو ۔

بادشاہ اور پری زاد سب مسلمان ہیں اور خدا و رسول کے احکام کے تابع
ہیں ۔ بادشاہ روم اپنی بیٹی ملکہ نگار کو مجبور کر کے شجاع الشمس سے شادی
کرتے پر اس لیے آمادہ نہیں ہے کہ یہ ”خلاف خدا اور رسول خدا ہے ۔“ اور
چونکہ یہ سب کردار مسلمان ہیں اس لیے ان میں سے کوئی بھی اللہ کی ذات سے
ماہوس نہیں ہے ۔ بادشاہزادہ شجاع الشمس جب ماہوس ہوتا ہے تو وزیر زادہ
اختر معید کہتا ہے :

”اے بادشاہزادے جو گھوٹی اس دنیا میں محنت کرتا ہے ، یقین کامل
ہے کہ رات کو چنچتا ہے ۔ ہی نا امیدوں سے اپنے تئیں باز رکھ
اور امیدوار فضلہ الہی سے رہ ۔ ایک دن مقرر تو کلیب ہوگا ۔“
(ص ۱۳۲)

ایک جگہ آمان پری سے ہاتف نحس کہتا ہے :
”غیر دار اے آمان پری ! بے تامل اپنے تئیں ہلاک کرنا عقل سے دور
ہے اور نا امیدی مرتبہ گھر کا رکھتی ہے ۔“ (ص ۱۶۶)
”عجائب القصص“ میں ، اس دور کی دوسری داستانوں کی طرح ، عشق و

رومان کی ایک ایسی نسا اور غیر العقول والعات کی ایک ایسی دنیا آباد ہے کہ سننے والوں کے ذہن ، دنیا و مافیہا سے بے نیاز ہو کر ، اس طرح متاثر ہوتے ہیں کہ انہیں گہری نیند آ جاتی ہے ۔ اس میں ”اولہ“ عشق کے واقعات اس طور پر بیان کیے گئے ہیں کہ وہ خواہشات ، جو زندگی میں نا آسودہ ہیں اور دلوں میں جل رہی ہیں ، داستان من کر آسودہ ہو جاتی ہیں ۔ تخلیقِ سطح پر نا آسودہ خواہشات کو آسودہ کرنے کا یہ الوکھا طریقہ اس دور میں اس لیے مقبول ہے کہ خواہشات کو پورا کرنے کے اور راستے مسدود ہو گئے ہیں ۔ ہجومِ افکار سے فرد کا ذہن منتشر و مضطرب ہے ، اس لیے سوئے سے چلے داستانِ سننے کا رواج اس معاشرے میں عام ہے ۔ خود ”عجائب القصص“ سے بھی اس بات کا ثبوت ملتا ہے :

”بادشاہزادے نے خاصہ خوشیوں سے فرمایا . . . متوجہ خواب گاہ کا ہوا ۔ قصہ خوان آن کر حاضر ہوا اور قصہ شروع کیا ۔ بادشاہزادہ ہلنگ خواب پر آ کر قصہ مباحث فرمائے لگا کہ اتنے میں بد ایک ساعت کے آنکہ بادشاہزادے کی لگی ۔“ (ص ۶۲)

ایک اور جگہ :

”ہلنگ پر دروازے ہوئے اور افسانہ بری گو یاد فرمایا ۔ اس نے قصہ کہنا شروع کیا اور خواہیں مشغول چہی کے ہوئیں تا آن کہ بادشاہزادی اور بادشاہزادہ کے تئیں عالم خواب غالب آیا ۔“ (ص ۱۲۶)

جی داستانوں کا ایک متعدد ٹھا اور اسی لیے اس میں خواب آور ، طبقات ، رومان انگیز نسا پیدا کی جاتی تھی ۔

شاہ عالم ثانی کے سامنے ”عجائب القصص“ لکھنے کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ ”آدابِ سلطنت اور طریقہ عرض و معروض دریافت ہوں ۔“ اسی لیے اس داستان میں اس پہلو پر بہت زور ہے اور اس اعتبار سے ، اب تک جنہی داستانیں اور مشوہاں لکھی گئی ہیں ، ان میں یہ سب سے اہم ہے ۔ اس میں ادبِ آداب ، عرض معروض کے طور طریقے ، رسم و رواج ، ٹوٹے ٹوٹکے ، آدابِ معاشرت کے مختلف پہلو تفصیلات کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں ۔ ”عجائب القصص“ بڑا کر معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں آرائش کے کیا طریقے تھے ، ضیافتوں میں کیا کیا اہتمام کیے جاتے تھے ، کیا کیا کھانے پکتنے تھے اور انہیں کسی طرح کھلایا جاتا تھا ، زیورات و لباس کیا کیا تھے ، سواریاں کون کون سی تھیں ، غسل و حمام کے کیا کیا طریقے تھے ، خواب گاہوں کی قسم کی تھیں ، تواضع اور

مہانت نوازی کے گھیا دستور تھے ، ملتے جلتے اور بات چیت کرنے کے نکیا طور طریقے تھے ، موسیقی ، شعر و شاعری ، خطاطی اور دوسرے مشاغل کی کیا نوعیت تھی ، محلوں میں کیا کیا ساز و سامان ہوتا تھا ، لوگوں چاکر کیا کرتے تھے ، پیدائش سے لے کر شادی بیاہ اور اس کے بعد کون کون سی رسمیں اور تقریبات ہوتی تھیں اور ان میں کیا کیا ہوتا تھا ۔ باغ کس قسم کے ہوتے تھے ۔ ان میں نہروں ، فواروں ، پھولوں کے تختوں اور سجاوٹ کی کیا صورت تھی ۔ یہ سب چیزیں تفصیلات کے ساتھ شاہ عالم نے اس داستان میں بیان کی ہیں ۔ یہ داستان اس رجحان کی پیش رو ہے جس کے اثرات ”طلسم ہونہا“ سے لے کر عبدالعالم شرر کی ”اردو سریریں“ تک نظر آتے ہیں ۔ اس داستان سے مغلیہ درباروں کے جاہ و جلال اور ان کی معاشرت کی واضح تصویر سامنے آ جاتی ہے ۔ اس دور کی معاشرت کے لحاظ سے یہ داستان ”کتاب التہذیب“ کا درجہ رکھتی ہے ۔

”عجائب القصص“ کی نثر کی ایک بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ چان نثر شاعری سے الگ اپنا وجود قائم کر لیتی ہے ۔ ”اردو پن“ اس نثر کے اسلوب کا نمایاں وصف ہے ۔ اس نثر کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اب اردو جملہ ، فارسی جملے کی ساخت سے بڑی حد تک آزاد ہو گیا ہے ۔ شاعری اس معاشرے کا تہذیبی مزاج ہے ۔ جاہل و عالم ، عام و خاص سب بات بات میں شعر بڑھتے ہیں ۔ ”عجائب القصص“ میں بھی اردو ، فارسی ، ہندی اشعار ، دوبارے اور کبت سے داستان کی نثر میں دلکشی کا اضافہ کیا گیا ہے ۔ ان اشعار کی چان وہی حیثیت ہے جو مہال کے خزان پر چاندی سونے کے ورق کی ہوتی ہے کہ ان سے خزان کی رونق میں اضافہ ہو جاتا ہے ۔ وہ اشعار جو داستان میں آئے ہیں ان سے شاہ عالم کے شعری ذوق کا بھی پتا چلتا ہے ۔ شاہ عالم کی نثر میں سادگی و سلاست کے ساتھ ایک ایسی روانی ہے جسے کوئی مثنیٰ مشق قصہ گو بھری عقل میں مزے لے لے کر داستان بیان کر رہا ہو ۔ نثر کا انداز بیانیہ اور لہجہ بات چیت کا ہے ۔ اس نثر میں قلندہ معلیٰ کی زبان کی تہذیبی رجحان موجود ہے ۔ اس میں بہت سے ایسے الفاظ ، محاورے اور روزمرہ استعمال ہوتے ہیں جو آج سننے میں نہیں آتے لیکن اُس زمانے میں یہ الفاظ اور محاورے قلندہ معلیٰ میں رائج تھے ۔ لغات کے اعتبار سے بھی اس نثر میں بہت مواد موجود ہے ۔ ”عجائب القصص“ کی نثر سے محسوس ہوتا ہے کہ غیر مائوس فارسی عربی الفاظ سے گریز کیا جا رہا ہے ۔ اگر اثر پیدا کرنے کے لیے گہری عبارت و تکین اور فارسی آمیز ہو جاتی ہے تو مصنف فوراً اس کی تشریح کر دیتا ہے ۔ اس قسم کے جملے ”عجائب القصص“ میں بار بار

ملنے ہیں۔ مثلاً :

”اتنے میں بادشاہ مشرق یعنی سورج منہ پر نقاب لیے کر میر گونے والا نواحِ غرب کا ہوا یعنی شام ہوئی۔“ (ص ۷۷)

”عجائب القصص“ کی نثر میں آنے والے دور کے کئی اسالیب اور لہجے نظر آتے ہیں۔ یہ نثر سادہ بھی ہے اور بامحاورہ بھی۔ میر امن کی نثر کی جھلک بھی ہمیں ”عجائب القصص“ میں دکھائی دیتی ہے۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے :

”بادشاہ نے موافق مراتب کے سیہوں کو خلعت گراں جا مرحمت فرمائے اور ہزاروں گنج مرستہ مع صندوق ہائے نعل و گوہر و زمرہ و الہاس پر ایک مسکین و محتاج و گوشہ نشین و مستحق و گدا کو بخشے کہ وہ پر ایک اس انعام و اکرام بادشاہی سے میری حاصل کر کے صاحبِ دولت اور صاحبِ جاہ کہلانے لکے۔“ (ص ۸۹)

اس نثر کو اگر میر امن کی باغ و بہار میں ملا دیا جائے تو شناخت دشوار ہوگی لیکن اس نثر کو قصہ ”مہر الخروز و دایر“، لو آئین ہندی یا نو طرزِ مرصع میں نہیں ملاجا جاسکتا۔ وہاں یہ دور سے پہچان لی جائے گی۔ جیسے ”نو طرزِ مرصع“ اردو اسلوب کا ایک امکان ہے اسی طرح ”عجائب القصص“ اردو نثر کا دوسرا امکان ہے جو آئندہ دور میں پروان چڑھ کر ”باغ و بہار“ سے ہوتا ”مخطوطِ غالب“ اور مرصعہ کی نثر سے جا ملتا ہے۔ ”نو طرزِ مرصع“ کی نثر میں ڈونے سورج کا اور ”عجائب القصص“ کی نثر میں چڑھتے سورج کا حسن ہے۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے :

”قصہ مختصر وہ سب دیو اچھلتے ، بھالدے ، شلکے بھرتے ، ہڈیاں بجاتے ، خوشیاں کرتے داخلِ لواجِ روم کے ہوئے۔ ایک جنگل آدمی زادوں کا اور مویشی کا ان دیوؤں کے ٹہپے نظر آیا۔ بے اختیار منہ میں ہانی بھر لانے اور وہی شکلیں سہیب بنا کر اور آنکھیں لال لال ، دانت سفید نکال کر ، گچکچیاں بالندہ کر ، غار سا منہ پھیلا کر ، چنگھاڑیں مار کر طرف ان آدمی زادوں کے دوڑے۔ جتنے آدم زاد روم کے رہنے والے تھے یہ دیو دیوؤں کا اور یہ شکلیں سہیب دیکھ کر بے اختیار بے حواس ہو کر ، جوئے پکڑیاں چھوڑ چھوڑ کر بھاگے ، لیکن گتے دیکھتے ہی خوف سے آکر جاں بحق ہوئے اور گتے ہی سے ہوش ہو کر گرے اور گتے ہی گرتے پڑے بھاگتے کائبے ہاتھ داخلِ شہر پناہ کے ہوئے اور بے ہوش ہو کر رستوں میں ، دوکانوں میں ، گلیوں میں ، گھروں کے دروازے میں آکر گرے۔ یہ احوال ان سیہوں کا دیکھ کر اہل شہر

حیرت میں آئے اور آپس میں گھنٹے لگے کہ ان کا بے حواس ہو کر آنا خالی علت سے نہیں ہے۔ ایک ہجوم تمام اہل شہر کا ان کے ہوشوں پر ہوا۔ کوئی کسو پر گلاب چھڑکتا تھا، کوئی لعلہ سونگھاتا تھا، کوئی گھسی کا پاشوبہ کرتا تھا، کوئی کسی کی ناک بند کرتا تھا، کوئی کسی کا بازو پکڑ کر جھیش دیتا تھا کہ یہ گھسی طرح ہوش میں آویں، تا احوال اس طور کے بھاگنے کا دریافت کریں۔“ (ص ۵۲۱-۵۲۲)

یہ وہ نثر ہے جس میں روزمرہ و محاورہ کی رچاوٹ اور قدرتِ بیان کے ساتھ اردو اسلوب کا ایک نیا امکان سامنے آتا ہے۔ یہاں فارسی جملے کی ساخت اور اس کے لہجے کا اثر کم و بیش تبدیل ہو گیا ہے۔ اس اسلوب نثر کے سلسلے میں یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ ”نو طرزِ مرصع“ کے برخلاف ”عجائب القصص“ میں جملے عام طور پر مختصر ہو جاتے ہیں لیکن جہاں جملہ طویل ہے وہاں بھی فارسی تراکیب کے باوجود اردو ہی اس میں موجود ہے۔ عجائب القصص کی نثر کے اس اردو بن کو سمجھنے کے لیے یہ ایک طویل جملہ دیکھئے :

”لیکن بادشاہ بہ سبب افراتحبت کے ہر روز علی الصباح نماز اور وظائف سے انقراغ حاصل فرما کے اس مکانِ روح افزا میں تشریف لا کر شہزادہ لونہال بلند اقبال شجاع الشمس کے دیدارِ فرحت آثار سے سرور اور نورِ بصر حاصل کر کے ددا اور دائیاں اور انگاؤں کے تئیں جیب خاص سے گچھ روئے اور اشرفیاں بہ خوشی تمام مرحمت فرما کے رونق افزا دیوانِ خاص کے ہو کر جلوہ آرا سریرِ شاہی پر ہوتے تھے۔“ (ص ۴۳)

یہاں طویل جملے میں بھی مبتدا و خبر اور فاعل و فعل میں پورا ربط باقی ہے۔ نو طرزِ مرصع کے طویل جملے کی طرح، فاعل سے فعل تک پہنچ کر، جملے کے مفہوم کو سمجھنے کے لیے، فاعل کو تلاش کرنا نہیں پڑتا۔ یہاں جملہ صفات کی وجہ سے طویل نہیں ہوتا بلکہ ایک بات اور اس کے مختلف حصے ایک سانس میں بیان کرنے کی وجہ سے طویل ہو جاتا ہے اور اس کے ہر ٹکڑے کے ساتھ بات آگے بڑھتی ہے۔ اس طویل جملے میں ایک ہی بات کو استعاروں یا تکرار الفاظ سے دہرایا نہیں گیا ہے۔ یہ طویل جملے کا وہ اردو مزاج ہے جو شاہِ عالم کی نثر میں نظر آتا ہے۔ یہ وہ معیاری نثر ہے جو ’باغ و بہار‘ کی پٹی رو ہے۔

لسانی نقطہ نظر سے اس میں ضمیر، فعل، تکبیر و تالیث، جمع و واحد، عطف و اضافت، فارسی مرگبِ الحال اور محاورات کے لفظی اردو ترجموں کی وہی نوعیت ہے جو گزریل گتھا، نو طرزِ مرصع کی نثر اور اس دور کی شاعری کی

صنم کفہ چین (۱۲۰۹ء/۹۵-۱۷۹۳ء) - یہ بیت بازی کی طرح کا ایک تعلیمی کھیل ہے جسے بیون کی ذہنی تربیت کے لیے آسان فارسی میں حقیقت نے لکھا - (۲)
 جنبہ عشق (۱۲۱۱ء/۹۷-۱۷۹۶ء) - اردو نثر میں یہ ایک قصہ ہے جس کی تفصیل آگے آئے گی - (۳) تحفۃ المعجم (محرم الحرام ۱۲۱۳ء/جون ۱۷۹۸ء) - اس میں فارسی قواعد پر بحث کی گئی ہے - (۴) خزینۃ الامثال (۱۲۱۵ء/۱-۱۸۰۰ء) - اس میں عربی، فارسی اور اردو ضرب الامثال کو حروف تہجی کے لحاظ سے جمع کیا گیا ہے - (۵) مثنوی ہشت گلزار (۱۲۲۵ء/۱۱-۱۸۱۰ء) - حقیقت نے اسیر خسرو کی مثنوی "ہشت ہشت" کے قصے کو اردو میں نظم کیا ہے - ۳۷۶ اشعار پر مشتمل اس مثنوی کو حقیقت نے نواب عبدالقادر خان ثابت جنگ والہ گوالاک کی خدمت میں پیش کیا تھا - (۶) پیرا من طوطا - یہ دراصل ہشت گلزار ہی کا ایک حصہ ہے جو اشعار میں رد و بدل کے بعد ۱۲۶۸ء/۵۲-۱۸۵۱ء میں الگ کتاب صورت میں لکھنؤ سے شائع ہوا - (۷) دیوان حقیقت، اردو - یہ دیوان بھی آج تک غیر مطبوعہ ہے - (۸) تذکرۃ اصحاب - یہ تذکرہ لایہ ہے لیکن اس کے حوالے حقیقت کے بیٹے میر حسن لکھنوی کے تذکرے "سراپا سخن" میں اور سعادت خان ناصر کے تذکرے "غوغل سرگمہ زیبا" میں ملتے ہیں - بعض کا خیال ہے کہ یہ وہی تذکرہ ہے جو ایام جنس کشمیری کے لیے شاہ حقیقت نے لکھا تھا اور جس میں مصحفی کے تذکرے سے احوال و اشعار نقل کرنے کی وجہ سے مصحفی نے یہ کہہ کر کہ "تذکرہ یہ جو حقیقت نے لکھا، بے حقیقت مصحفی کا چور ہے" ان پر چوری کا الزام لگایا تھا - ۶۲۰

شاہ حسین حقیقت نے "جنبہ عشق" کے نام سے اردو نثر میں یہ داستان اس وقت لکھی جب وہ پچیس سال کے تھے - اس قصے کے بارے میں حقیقت نے اپنے دیباچے میں خود لکھا ہے کہ یہ ایک سچا واقعہ ہے جو "سنہ بارہ سے چار ہجری ہجری میں درمیان سمیری کے، جو مذاقات پرگنہ ہندراپن سے متصل نصیب چھاتا ہے، واقع ہوا" اس واقعے کو ان کے بڑے بھائی سید محمد حسن شاہ ضبط نے مفصل فارسی میں لکھا تھا اور ان کے کہنے پر حقیقت نے اسے "زبور عبارت نثر زبان اردو سے آراستہ" کیا - اس قصے کو لکھنے ہوئے انھوں نے دو باتوں کا التزام کیا - ایک یہ کہ "عبارت حلیس، رنگین اور دلچسپ ہو" اور دوسرے عبارت کے قافیے کے موافق "اشعار آبدار اپنے اور استادوں کے درج کیے جائیں -"

"جنبہ عشق" میں ایک عام سا عشقہ قصہ اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ

سرہٹوں کے لشکر میں ایک جوان رہتا تھا ۔ جہاں لشکر بڑا ڈالنا وہ اس علاقے کی سیر کر نکلی جاتا ۔ ایک بار جب اس کے لشکر نے نصیب چھاننا کے قریب بڑا ڈالا تو اسے اطلاع ملی کہ ۹۰۰ جادی التائی کو سیری گاؤں کے باغ میں بھوانی کا میلہ ہو رہا ہے ۔ دو کوس کا فاصلہ تھا ، وہ رخصت لے کر دو ایک دوستوں کے ساتھ وہاں پہنچ گیا ۔ سیر کرتے کرتے باغ میں آیا اور جب تالاب کے قریب پہنچا تو بھوانی کے نہایت دلچسپ و بلند دھیرہ کے پاس لوگوں کا ہجوم تھا ۔ اتنے میں اس کی نظر ایک سرسبز و شاداب درخت کے لہجے پڑی ہوئی چار عورتوں پر پڑی ۔ ان میں سے ایک پر اس کی نظر جم گئی ۔ دونوں نے ایک دوسرے کو دیکھا اور فریاد ہو گئے ۔ آنکھوں آنکھوں میں باتیں ہوئیں اور جب ان کے گھر والے انہیں لینے آئے ، یہ جوان بھی ان کے پیچھے پیچھے ہو گیا ۔ گھر دیکھ کر وہاں ہوا تو محبوبہ بھی کونٹھے پر چڑھی عالم نے فراہی میں اسے دور جانے ہوئے دیکھنی رہی ۔ دوسرے دن وہ جوان رہتا پھر میلے میں آیا ۔ اس کی محبوبہ بھی وہاں موجود تھی ۔ وہاں پر وہ پھر اپنی محبوبہ کو گھر تک چھوڑنے آیا لیکن راستے میں ایک بڑھیا نے انہیں ملنے ہوئے دیکھ لیا اور آکر گھر والوں کو بتا دیا ۔ تیسرے اور چوتھے دن وہ جوان میلے میں آ سکا لیکن جب محبوبہ مایوس ہو کر گھر لوٹ رہی تھی تو وہ راستے میں اسے ملا اور دوپہر کے وقت تالاب پر ملاقات طے ہو گئی ۔ مقررہ وقت پر جب وہ آئی تو سیدھی لوجوان کے پاس آ گئی ۔ ابھی وہ ایک دوسرے سے محرم گفتگو تھے کہ محبوبہ کے گھر والے مسلح افراد کے ساتھ وہاں پہنچ گئے ۔ جوان نے محبوبہ کو رخصت کیا اور تلوار سولت کر مقابلے کے لیے آ گیا اور وہ ہادی دیکھائی کہ سب حیران رہ گئے ۔ اتنے میں ایک ”چٹا کڑ سیاہ ہاتھ نے نہایت ناسردی سے پیچھے آ کر ایک لٹہ سر کو ٹاک کر مارا“ لیکن اتفاق سے وہ لوجوان کی تلوار پر پڑا اور تلوار دو ٹکڑے ہو گئی ۔ جیسے ہی تلوار گری لوجوان جھٹ سے ایک آدمی سے چمٹ گیا تاکہ اس کی تلوار چوبن لے ۔ وہ آدمی بھاگ کر تالاب میں کود گیا ۔ لوجوان بھی جوش میں تھا ۔ وہ بھی تالاب میں کود گیا ۔ لیکن اسے بھرتا نہیں آتا تھا ۔ ڈوب گیا ۔ یہ دیکھ کر محبوبہ کی حالت غیر ہو گئی ۔ گھر والے اسے لے گئے ۔ چار ہفتے دن بعد وہ تالاب پر آئی اور کود کر جان دے دی ۔ کچھ دیر بعد لوگوں نے دیکھا کہ دو لاشیں ایک دوسرے سے پیوست ، سطح آب پر آئیں ۔ دام داروں نے انہیں لٹکانا چاہا لیکن کامیابی نہیں ہوئی ۔ کچھ دیر بعد انہوں نے گورہ جفا آگیاں بدلے عشق کی تہ کو پیشہ گئے ۔ پھر

برچند کوشش اور سعی کی کچھ فائدہ نہ ہوا اور پھر کسی نے کبھی اون کا کچھ نشان نہ دیکھا۔ ۶۲

قصے کے اعتبار سے ”جنید عشق“ میں کوئی خاص دلچسپی آج نہیں محسوس نہیں ہوتی۔ چھ ترقی میر کی مثنوی ”دریائے عشق“ کا انجام بھی یہی ہے۔ عاشق و معشوق کا دریا میں ڈوب کر یا قبر کے شق ہو جانے سے ایک دوسرے سے بیوست ہو جانا اردو مثنویوں کا عام انجام ہے۔ قصے کے لحاظ ”لڑ طرز مرصع“ اس سے کہیں زیادہ دلچسپ ہے۔ ”عجائب القمصن“ نہ صرف قصے کے لحاظ سے زیادہ نہ دار ہے بلکہ اردو اثر کے اعتبار سے بھی کہیں بہتر ہے۔ لیکن ”جنید عشق“ میں دو بائیں قابل ذکر ہیں۔ ایک یہ کہ اس میں اثر کو لفظ کے ساتھ اس طور پر بیوست کیا گیا ہے کہ اگر اثر کو اشعار کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے تو قصے کا لطف بڑھ جاتا ہے۔ دوسرے یہ کہ اس میں پہلی بار قصے کو براہ راست بیان کیا گیا ہے۔ اس دور کی دوسری داستانوں کی طرح اس میں قصہ در قصہ یا داستان در داستان کی روایت ترک کر کے ساری توجہ ایک قصے پر مرکوز ہے۔ جب کوئی نیا رجحان پیدا ہوتا ہے تو اس کی ابتدائی صورت بہت دھندلی ہوتی ہے۔ کہانی کو براہ راست بیان کرنے کا یہ رجحان ہمیں اس دور میں پہلی بار ”جنید عشق“ میں ملتا ہے۔

”جنید عشق“ کی اثر میں رجحانات کے دو دھارے ساتھ ساتھ بہتے ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے پہلے ”جنید عشق“ کا یہ اقتباس پڑھئے :

”کنارے پر اوس تالاب کے ایک دہرہ بھوانی کا نہایت رعب اور بلند اور بہت وسیع اور دل پسند : بہت

مصفایہ تھے اوس کے دیوار و در

صفائی یہ جس کے نہ ٹھہرے نظر

اقتصاد ایک لحاظ طراوت الدوز تالاب کے مناسبت سے ہو کر درمیان چار دیواری کے گیا۔ ایک مرصع حسن و جمال کا نظر آیا۔ ہر طرف چار زن اور مرد اور صغیر و کبیر لباس فاخرہ اور پوشاک ہا گیزہ رنگ برنگ کے پہنے ہوئے ساتھ کمال غور و غریب اور خوشی کے اچھے اچھے دیوان اور کام میں مشغول تھے (اس کے بعد ۱۹ شعر کی مثنوی آتی ہے)۔ سوائے مجلس عیش و سرور ہر جمع زہرہ جبینوں رشک حور کے کچھ اور مرئی نہ ہوتا تھا (ایک شعر)۔ جوان مماشہا پسند نظارہ پر ایک غارتگر حسن و ہوش و خرد سے از خود یکالہ ہوا (دو شعر) کہ ناگہ بھرتے بھرتے

طرف دروازے مشرق اوس مکان کے جا نکلا (ایک شعر) - گیا دیکھی
 کہ نیچے ایک درخت سبز بخت کے چار عورتیں ہری صورت ، جو ز العینہ
 چار چمن گلستان رعنائی اور چار رکت قصر زیبائی کے تھیں ، چار بالش
 ناز و ادا پر جلوہ افروز دلبری اور دلربائی کی ہیں - اگرچہ ایک ایک
 اون چاروں میں عشوہ صبح اور کرشمہ ساز تھی لیکن دو ماہ پھر اون
 میں بلا اغراق ہنگامہ آفاق تھیں (دو شعر) - غالباً دونوں خواہر حقیقی ایک
 دوسرے کی تھیں - ہر اون دونوں میں ایک رشک سہر پر ہلت میں مالد
 خورشید کے دوسری ہر شرف رکھتی تھی (ایک شعر) - صفائی رخ سہر
 رشک اوس کے ہے چکر میں ماہ دوپنتہ کے داغ اور دونوں عارض
 کارلک رشک انزائے حد یار اور غجلت الزائے ہزار باغ - جامہ اس شعر
 آبدار میرے استاد کا قامت قیامت خیز ہر اوس سرو لڑکے چست :

بلا جوڑے کی بدش اور قیامت قد و بالا ہے

غضب چٹوں ، ستم مکھڑا ، بدن سانچے میں ڈھالا ہے

اگرچہ جوہر تعریف اور توصیف اوس حسن خداداد کے حد بیان کرنے
 ہمارے دور ہے ، کسی واسطے : شعر

جوہر ذات او از مدحت مستغنی ست

دست مشاطہ چہ با حسن خداداد کند

لیکن چون مخرج شرط گفتن ہر ناگفتن لازم ست ، اس لیے چند اشعار
 دور نثار کو استادوں کے بیچ وصف سراہا اوس سراہا آت جانے کے
 لکھتا ہوں (در وصف سراہا ، ہ اشعار لکھے گئے ہیں) - قصہ کوتاہ
 بمجرد دو چار ہونے ایسے ترک خوشنوا کے غنیمت دل جون نیم بسمل کا
 تیغ نگہ اوس لائل کے چورنگ ہوا - چار و لاجار و ورو اوس عشوہ ساز
 آئینہ رو کے سراہا عو حیرانی کا کھڑا ہوا - ہے ہے اوس جوان دل دادہ
 نے (۱۰ شعر) از بسکہ مصور پیرنگ نے شبیہ صورت جو اُن کے حسن و
 جمال کے صفحے پر ہے مثال لقی کی تھی ، وہ رشک ہری بھی ایک ہی
 نگاہ میں ہنپ تیر ہلا کی ہو کر فریفتہ جمال دل فروز اور حسن گلو سوڑ
 اوس کبان ابرو کی ہوئی (۱۲ شعر) - لاجار غلبہ شوق اور فرط اشتیاق
 سے لامیدانہ نگاہی حسرت دید آلود اور عاشقانہ طریف محبوب مرغوب
 کے کرتے لگی - ۶۳۱۱

مطبوعہ نسخے کی ان چوبیس پچیس سطروں میں ۱۰۲ اشعار آئے ہیں - اس

نثر میں دو مختلف رجحانات ایک ساتھ چل رہے ہیں۔ ایک وہ رجحان جس کی نمائندگی ”لو طرز مرصع“ کرتی ہے اور دوسرا وہ رجحان جس کی نمائندگی ”عجائب القصص“ کرتی ہے۔ اس نثر پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر نمایاں ہے۔ نثر میں اکثر قافیے کا التزام ملتا ہے۔ تراکیب کچھ فارسی انداز کی ہیں اور کچھ میں اہانت کے بجائے اُردو انداز میں کا، کی، کے لکائے گئے ہیں۔ استعارات کے استعمال سے عبارت میں رنگینی پیدا کرنے کی بھی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن اس نثر کی مرصع کاری میں، مسجع و مقفول انداز میں وہ رونق نہیں ہے جو ”لو طرز مرصع“ میں نظر آتی ہے۔ اسی طرح جہاں عبارت صاف اور سادہ ہے وہاں بھی جملے کی بناوٹ میں، لہجہ و آہنگ میں، انداز بیان میں وہ سلامت و روانی اور وہ رونق نہیں ہے جو ”عجائب القصص“ میں دکھائی دیتی ہے۔ رنگینی و سادگی کے ان دونوں رجحانات کے ایک ساتھ چلنے سے ”چندب عشق“ کی نثر میں کوئی انفرادیت پیدا نہیں ہوتی، حالانکہ سادہ تصنیف کے اعتبار سے یہ ”عجائب القصص“ کے پانچ سال بعد لکھی گئی لیکن مزاج کے اعتبار سے اسے ”لو طرز مرصع“ کے بعد اور ”عجائب القصص“ سے پہلے لکھا جانا چاہیے تھا تاہم یہ عبوری دور کی نثر شمار ہو سکتی۔ چونکہ ایسا نہیں ہے اس لیے ”چندب عشق“ صرف اس لیے قابل ذکر ہے کہ یہ اس دور کی چند نثری کتابوں میں سے ایک ہے۔

یہ اُردو نثر، جس کا مطالعہ ہم نے پہلے صفحات میں کیا ہے، فورٹ ولیم کالج کے وجود میں آنے سے پہلے لکھی گئی ہے۔ پہلے اُردو نثر کا عام رجحان مرصع و مسجع النسا پردازی کی طرف تھا، پھر رفتہ رفتہ سادگی کی طرف ہو گیا۔ ”لو طرز مرصع“ کے مخاطب خواص تھے لیکن ”قصیر مرادید“ کے مخاطب عوام تھے۔ ”توضیح القرآن“ اور ”عجائب القصص“ کے مخاطب عوام و خواص دونوں تھے اسی لیے ان کی نثر عام فہم، سادہ اور بول چال کی زبان سے لریب ہے۔ عام زبان میں نثر لکھنے کا یہ رجحان اٹھارویں صدی میں آہستہ آہستہ پروان چڑھتا ہے اور ایسویں صدی میں عام رجحان بن جاتا ہے۔ اٹھارویں صدی پرانے رجحانات کے دم توڑنے اور نئے رجحانات کی پیدائش کی صدی ہے۔ جو کچھ اس صدی میں ہوا اس کی واضح صورت ایسویں صدی میں نظر آتی ہے۔ حال کا ماضی سے اور مستقبل کا حال سے جی رشتہ ہے اور اسی رفتے سے زندگی کا تسلسل قائم ہے۔

لاظرین! اب ہم ایسویں صدی کی دہلیز پر گھڑے ہیں۔

حواشی

- ۱۔ قصہ "سہر الفروز و دلبر" : عیسوی خان بہادر ، مرتبہ ڈاکٹر مسعود حسین خان ، ص ۱۰ ، عنوانہ پولیورسٹی حیدرآباد ۱۹۶۶ع ۔
- ۲۔ دیوان داؤد نورنگ آبادی : مرتبہ خالدہ ریگم ، ص ۹۴ ، ادارہ ادبیات اردو ، ممبئی ۲۴۸ ، حیدرآباد دکن ۱۹۵۸ع ۔
- ۳۔ دراسات : نثار احمد فاروق ، ص ۲۲-۲۹ ، "مکتبہ" جامعہ لیٹل ، نئی دہلی ۱۹۵۸ع ۔
- ۴۔ اردو ادب پر ہندی کا اثر : ڈاکٹر ہرکاش مونس ، ص ۲۳۱ ، ناشر خود مصنف ، الہ آباد ۱۹۵۸ع ۔
- ۵۔ "قصہ سہر الفروز و دلبر کے مصنف عیسوی خان بہادر کی شخصیت" ڈاکٹر ہرکاش مونس ، مطبوعہ ہزاری زبان دہلی ، ۲۲ مارچ ۱۹۵۹ع ۔
- ۶۔ قصہ سہر الفروز و دلبر : مقدمہ ص ۱۴ ۔
- ۷۔ قصہ سہر الفروز و دلبر : مقدمہ ص ۲۹-۲۱ ۔
- ۸۔ "لو طرز مرصع" میں خود تحسین نے بھی تفصیل دی ہے ۔ لو طرز مرصع : مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ، ص ۵۲ ، ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد ۱۹۵۸ع ۔
- ۹۔ عمدۃ متعلیہ : اعظم الدولہ سرور ، مرتبہ خواجہ احمد فاروق ، ص ۱۶۱ ، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ع ۔
- ۱۰۔ مسرت انزا : امراتہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۴۱-۴۲ ، معاصر ہشتہ چار ۔
- ۱۱۔ لو طرز مرصع : ص ۵۳ ۔
- ۱۲۔ مسرت انزا : ص ۴۲ اور لو طرز مرصع ، ص ۵۳ و ۵۴ ۔
- ۱۳۔ لو طرز مرصع : ص ۵۳ ۔ ۱۴۔ مسرت انزا : ص ۴۲ ۔
- ۱۵۔ A Comparative Study of the Nau Tarz-i-Murassa : Syed Sajjad Husain M.S., p. 44, London. June 1933.
- ۱۶۔ لو طرز مرصع : ص ۵۴ ۔
- ۱۷۔ سید سجاد حسین کا محولہ بالا مقالہ : ص ۵۴ ۔
- ۱۸۔ ۱۹۰۱۸۔ لو طرز مرصع : ص ۵۴ ۔
- ۱۹۔ محولہ بالا انگریزی مقالہ : (مسودہ) ڈاکٹر سید سجاد حسین ، ص ۴۱-۳۵ ۔

- ۲۱- دیباچہ، تحسین نو طرز مرصع : ص ۵۸-۵۹ -
- ۲۲- نو طرز مرصع : دیباچہ، مرکب، ص ۱۲ -
- ۲۳- جائزۃ مخطوطاتِ اردو : مشفق خواجہ، ص ۹۵۲-۹۵۳، مرکزی اردو بورڈ، لاہور ۱۹۷۹ع -
- ۲۴- وقائع عبدالغفار خانی : ترجمہ بعنوان "علم و عمل" (جلد اول)، ص ۸۹، اکیڈمی اول ایموگیشنل ریسرچ، کراچی ۱۹۶۰ع -
- ۲۵- ایضاً : ص ۱۰۳-۱۰۴ -
- ۲۶- اردو کی نثری داستانیں : ڈاکٹر گیان چند، ص ۱۵۰، الفہم ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۶۹ع -
- ۲۷- اردو کی نثری داستانیں : ص ۱۰۳ -
- ۲۸- داستانِ تاریخِ اردو : حامد حسن قادری، ص ۶۷، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی ۱۹۶۶ع -
- ۲۹- نو طرز مرصع : مقدمہ نور الحسن اشقی، ص ۴۴ -
- ۳۰- باغ و چار : از میر امن دہلوی، دیباچہ ڈاکٹر کی گرائنٹ، ص ۲، (چھٹا ایڈیشن)، مطبوعہ میپسن لو، مارشٹن اینڈ کمپنی لمیٹڈ، لندن ۱۸۹۷ع -
- ۳۱- نثر کے نظریے : (قلبی) میر جہانور علی حسینی، نملوگہ میر غلام علی، کراچی -
- ۳۲- ادب میں صفات کا استعمال : مضمون محمد حسن عسکری، ص ۶۱-۷۳، مطبوعہ ماہنامہ سات رنگ، کراچی، جولائی ۱۹۶۰ع -
- ۳۳- ستارہ یا بادشاہ : (اسالوہ) نثر اور ہازے ادیب) محمد حسن عسکری، ص ۱۸۳-۱۸۴، مکتبہ سات رنگ، کراچی ۱۹۶۳ع -
- ۳۴- ادب میں صفات کا استعمال، ص ۷۰ -
- ۳۵- تحریریں : ڈاکٹر گیان چند، ص ۷۷-۷۸، ادارۃ فروغِ اردو، لکھنؤ، ۱۹۶۳ع -
- ۳۶- تذکرۃ بے چکر : خیراتی لعل بے چکر، مخطوطہ الطہا آفس لائبریری، لندن -
- ۳۷- تحریریں : ص ۸۵-۸۶ -
- ۳۸- عجائب القصص : شاہ عالم ثانی، مرقدہ راحت افزا بخاری، ص ۲۵، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۵ع -

- ۳۹۔ مجموعہ "نثر" : نورت اللہ قاسم ، محمود شیرانی ، جلد اول ، ص ۱۸ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ ع -
- ۴۰۔ نادرات شاہی : مرثیہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۹ - ۱۰ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۳۳ ع -
- ۴۱۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہدایت مصطفیٰ ، ص ۱۴ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۲ ع -
- ۴۲۔ مجموعہ "نثر" : ص ۱۸ - ۱۹ -
- ۴۳۔ ۴۴۔ ۴۵۔ نادرات شاہی : ص ۴۳ - ۴۴ -
- ۴۶۔ اے کیشالاگ اوف عربک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکریپٹس : امپرنگر ، ص ۵۹۷ ، کلکتہ ۱۸۵۳ ع -
- ۴۷۔ ایضاً ، ص ۵۹۲ -
- ۴۸۔ نادرات شاہی : قطعہ "تاریخ" تالیف ، ص ۳۰۹ -
- ۴۹۔ مجموعہ "نثر" : ص ۱۹ -
- ۵۰۔ تاریخ ہندوستان : منشی ذکاء اللہ خاں ، (جلد ہفتم) ص ۳۱۱ ، شمس المطابع دہلی ۱۸۹۸ ع -
- ۵۱۔ عجائب القصص : (مطبوعہ) ص ۲۶ -
- ۵۲۔ عجائب القصص : (مطبوعہ) مقدمہ ص ۱۴ -
- ۵۳۔ دیوان زادہ : شاہ حاتم (دیباچہ) ص ۴۰ ، مکتبہ "غیاثی" ادب ، لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۵۴۔ عجائب القصص : ص ۲۶ -
- ۵۵۔ "جذبہ عشق" کے دیباچے میں خود شاہ حقیقت نے یہی نام لکھا ہے - دیکھیے جذبہ عشق ، ص ۲ ، مطبع ہدی کانپور ۱۲۶۹ھ -
- ۵۶۔ میر حسین شاہ حقیقت : از ڈاکٹر لطیف حسین ادیب ، ص ۶۳ ، مطبوعہ معارف ، نمبر ۱ ، جلد ۲۰ ، اعظم گڑھ ، جولائی ۱۹۶۸ ع -
- ۵۷۔ دیباچہ "منہ کندہ چین" : مطبع ہدی لکھنؤ ۱۸۳۷ ع -
- ۵۸۔ جذبہ عشق مطبع ہدی کانپور ۱۲۶۹ھ کے صفحہ ۳۶ پر یہ قطعہ تاریخ درج ہے :

حلیف نے جو کی تاریخ کی فکر
خروپ خوں کا اوس کی تم سے کیا ذکر

کہا ہاں نے اس معنی سے آگاہ

حقیقت کو کہ ہے یہ جذبہ عشق آہ !

۵۹۔ سفینۃ الاولیاء : دارا شکوہ ، ص ۷۷ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۲ ع -

۶۰۔ تذکرۃ ہندی : غلام ہمدانی مصنف ، ص ۸۶ ، المصن ترقی اُردو اورنگ آباد

۱۹۳۳ ع -

۶۱۔ ایضاً : ص ۸۶ - ۸۷ -

۶۲۔ ایضاً : ص ۸۷ -

۶۳۔ جذبہ عشق : ص ۳۶ -

۶۴۔ ایضاً : ص ۶ - ۷ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۱۰۹۶ "میر محمد حسین عطا خان یک قصہ گفتہ بودند کہ ولادت یافتند ۔
مہ ہانی مالدہ ہمیں قدر دیگر بودند ۔"

ص ۱۱۱۳ "ہم از فراغت معبود تلاوت قرآن و نوشتن آن الشبہ فکر را
کہ میدان شعر ہندی و فارسی و گیت و دوبہ و غیرہ نیز جولان
میں دہند ۔"

ص ۱۱۱۴ "از کلک چواہر ملک آن شہسوار عرصہ شہنشی دیوانہ فارسی و
ریختہ مکمل و سرفہ مشتمل بر قصائد و غزلیات و دیگر انواع
سطن و قصہ شہ شجاع الشمس در تہر ریختہ ۔"

ص ۱۱۱۵ "محض روزمرہ کہ عام فہم و خاص پسند بود اختیار نمودہ ۔"

ص ۱۱۲۲ "در آن روزہائے امردی و نومشقی اکثر بہ کتابت ہائے غزلہائے
استاد غویس کہ بہ سبب کوری از نوشتن معذور است ، مصروف
میں مالد ۔"

اشاريه

مرتبہ

اندر حسن قیصر

و

آئینہ لالہ رخ

کتاب و منظومات

۱

- آبِ حیات : ۳۶۴ / ۳۶۳ / ۲۳۱
 ۳۶۳ / ۳۹۷ / ۵۳۸ / ۵۳۸
 ۶۶۳ / ۶۶۷ / ۶۶۲ / ۷۱۷
 ۷۲۰ / ۷۳۵ / ۷۷۵ / ۸۱۹
 - ۱۰۸۳
 آتش کدہ آذر : ۱۹۶ / ۲۰۸
 آثارِ اکبری (فارغ فتح پور سیکری) :
 - ۷۳ / ۵۶
 آثارِ الصنادید (چلا روپ) : ۱۱۰۸
 آثارِ نبوت : ۱۰۶۱
 آرام دل (منظوم نواسہ) : ۱۰۱۲
 آرام کے نواسے (جلد دوم) : ۸۷۵
 آئینہ اکبری : ۷۷

الف

- ابطالِ ضرورت : ۱۶۹
 احوال و آثارِ حضرت شاہ نعمت اللہ
 ولی کرمات : ۱۳۵
 اخبارِ رنگین : ۱۱۱
 اخلاقِ چلائی : ۱۰۸۸
 اخلاقِ محسنی : ۳۰ / ۱۰۲۶
 - ۱۰۸۷

- اخلاقِ لائبریری : ۳۰ / ۱۰۸۸
 ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ :
 - ۱۸۰ / ۱۷۹
 اردو ادب پر ہندی کا اثر : ۱۰۸۳
 - ۱۱۲۸
 اردو ادب میں بھرپال کا حصہ :
 - ۱۰۶۸ / ۹۹۸
 اردو ٹیسٹ منٹ : دیکھیے انہیل
 (مقدس) -
 اردو دائرۃ معارف اسلامیہ : جلد اول :
 ۱۷۷ / ۱۷۸ / ۵۰۰ / ۷۵۹
 جلد ۱۰ : ۱۰۶۹ / جلد ۱۲ :
 - ۱۰۷۰
 اردو شہ پارے : ۷۷
 اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ :
 - ۷۲۰
 اردو کی تین مثنویاں : ۸۷۳
 اردو کی دو قدیم مثنویاں : ۶۰ / ۷۳
 - ۷۳
 اردو کی لٹری داستانیں : ۱۱۲۹
 اردو گرائمر : ۱۰۷۱
 اردو مشنری شاہی ہند میں : ۶۳۷
 ۸۱۶ / ۸۳۷ / ۸۷۵
 اردو خطوطات : کتب خانہ آصفیہ

- عہدِ نبوی علیہ السلام کی دعا :
 ۱۰۶۳ / ۱۰۶۳ ، کتابِ بدائع :
 ۱۰۶۰ ، مکتبہ : ۱۰۶۰ -
 سان اور آدمی : ۵۰۰ / ۶۵۵ -
 انڈین گولمری : ۱۰۹۵ -
 انسانے تحسین (فارسی) : ۱۰۹۳ -
 اقلونس آف کریک پوٹری اون
 دی برشین پوٹری : ۳۷ -
 انوار سہیل : ۳۰ / ۱۰۲۶ -
 اولیسی : ۷۶ -
 اورجین ات ڈیورن دی لا ہندوسانی :
 ۱۰۷۱ -
 اوریشٹل بائوگرافیکل ڈکشنری : ۱۰
 ۳۹۳ / ۳۱۷ / ۳۲۱ / ۸۱۲ -
 ۸۷۲ / ۸۷۳ / ۹۲۹ / ۱۰۹۵ -
 ایڈوالڈ ہسٹری آف الڈیا : ۱۷ -
 ایلٹ کے سفابین : ۶۳۵ / ۶۳۶ -
 ایلٹ : ۷۶ -
 ایمان سخن : ۹۷۱ / ۹۸۰ -

ب

- بارہ ماسہ الفضل پانی پتی : ۳۲۹ -
 بارہ ماسہ عزالت : ۳۲۹ -
 باغ معانی : ۶۵۳ / ۷۱۸ -
 باغ و بہار : ۸۶۷ / ۹۹۳ / ۹۹۵ -
 ۱۰۸۰ / ۱۰۹۷ / ۱۱۰۹ / ۱۱۰۲ -
 ۱۱۱۳ / ۱۱۲۰ / ۱۱۲۹ -
 بائبل : دیکھیے الجیل (مقدس) -
 بحر الفصاحت : ۵۰۰ -

- غیدر آباد ، جلد اول : ۹۷۱ -
 اردوئے قدیم (دکن اور پنجاب میں) :
 ۳۸ -
 ارسلو سے اہلیٹ تک : ۱۸۰ / ۲۰۷ -
 ۶۳۶ / ۸۱۶ -
 اسرار الفقر : ۱۲۳ -
 اسلاف میر الیس : ۸۲۴ / ۸۷۳ -
 اسلاف کلچر : ۳۷ / ۱۳۱ -
 اعراس نامہ : ۲۰۹ -
 الف لیلہ : ۸۵۶ / ۱۰۹۸ -
 الفایم برہانی سوال و ستائم : ۱۰۶۳ -
 انتخابِ حاتم : ۳۳۳ / ۳۶۳ -
 انتخابِ دیوانِ قائم : ۸۱۳ -
 انتخابِ سخن ، جلد چہارم : ۳۱۸ -
 انتخابِ سودا : ۶۷۰ / ۷۱۸ -
 ۷۲۰ -
 انتخابِ کلیاتِ سودا : ۶۷۰ -
 انتخابِ مثنویاتِ میر : ۵۵۷ -
 انتخابِ یادگار ، حصہ دوم : ۸۱۲ -
 الجیل (مقدس) : ۳۸۶ / ۹۹۲ -
 ۱۰۲۵ / ۱۰۶۱ / ۱۰۶۳ -
 ۱۰۶۶ / ۱۰۷۱ / ۱۰۷۳ -
 بیل اڈر : ۱۰۶۳ ، تاریخِ سراؤندہ :
 ۱۰۶۱ ، تین بچوں کے گیت :
 ۱۰۶۱ ، حضرت دالیال کی
 پشین گوئی : ۱۰۶۱ ، حضرت
 داؤد کے گیت : ۱۰۶۱ ، دس
 احکاماتِ الہی : ۱۰۶۳ ، دعا تلیت :
 ۱۰۶۳ ، عقائدِ یحییٰ : ۱۰۶۳ -
 عہد نامہ جدید : ۱۰۶۱ ، حضرت

پری خالد (مرحہ خطاطی و مصوری) :

- ۱۶۶

پنج ولعہ (فارسی) : ۱۰۰۶ -

پنجاب میں اردو : ۱۱۷ -

پند نامہ (سعدی) : ۸۵۸ -

پہیلیاں : ۳۳۰ -

پیامِ شوق : ۱۵۳ -

ت

تاریخ ادبِ اردو ، جالبی : جلد اول :

۲۶ / ۸۹ / ۱۳۳ / ۲۰۷ / ۳۳۹

- ۳۳۰

تاریخ ادبِ اردو ، سکینہ : ۸۷۲ -

تاریخ ادبیاتِ ہندوستانی : ۷۹۰ -

۸۲۰ / ۸۸۳ / ۹۲۸ / ۱۰۶۸

جلد سوئم : ۶۷۰ -

تاریخ ادب ، جلد دوم : ۵۰۱ / جلد

سوم : ۱۰۸۱ -

تاریخ جہاں کشائے نادری : ۱۶ -

تاریخ شعرائے چار : ۹۷۷ -

تاریخ فیروز شاہی : ۱۰۷۳ -

تاریخ گلزارِ آفتاب : ۹۷۹ / ۹۸۰ -

تاریخ ہدی : ف ۱۳۲ / ۳۰۷

۳۳۰ / ۵۳۷ / ۵۵۸ / جلد دوم ،

حصہ ۶ : ۵۵۷ -

تاریخ مظفری (لسانِ گواہی) : ف

۱۳۳ / ۱۳۴ / ۱۳۵ / ۲۸۳

- ۵۵۷

تاریخ سیلاب : ۱۷۳ -

تاریخ نثرِ اردو تمام تاریخی نمونہ

بر عظیم پاک و ہند کی ملتِ اسلامیہ :

۱۶ / ۷۶۰ -

بزمِ گہورہ : ۳۶ -

بکٹ کھائی : ۱۰۰ -

بوستانِ سعدی : ۳۰ -

بوستانِ خیال (فارسی) : ۱۰۸۲ -

چار بوستان : ۱۶۶ -

چار عجم : ۱۶۴ / ۱۶۸ / ۱۶۹ -

چاری ست ستی : ۹۹۳ / ۱۰۸۳

- ۱۰۸۵

بھگوت گیتا : ۹۹۲ / ۱۰۲۵

- ۱۰۶۶

بیاض ابوطالب : ۶۶۸ / ۷۷۳ -

بیاض جامعہ مسجد ، بمبئی : ف ۳۶۷ -

بیاض سید جالب دہلوی : ۹۷۸ -

بیاض سید صاحب : ۵۶۱ -

بیاض طہش : ۱۰۰۳ / ۱۰۲۲ -

بیاض عزالت : ۳۲۶ / ۳۲۷ / ۶۶۸

- ۷۷۳

بیاض مرانی ، مملوکہ ادب ، مکتوبہ

۵۱۱۵۱ : ۶۸ -

بیاض مرانی ، افسر ، مکتوبہ ۵۱۱۱۷ :

۶۸ / ۷۳ / ۷۵ -

بیاض مولانا غلام کبریا خان افغانی :

- ۱۲۶

پ

پدماوت اردو : ۱۰۱۹ / ۱۰۲۳ -

پدماوت ، جالبی : ۱۶۵ -

پدماوت دکنی : ۱۰۱۹ -

تذکرہ خان صاحب : دیکھیے مجمع
الفائس -

تذکرہ رعیتہ گویاں : ۱۵۳۰ : ۱۵۲۹
۲۳۹ : ۲۳۸ : ۲۳۷ : ۲۳۶
۳۵۴ : ۳۵۳ : ۳۵۲ : ۳۵۱
۴ : ۳ : ۲ : ۱
۵۰۱ : ۵۰۰ : ۴۹۹ : ۴۹۸
۵۲۸ : ۵۲۷ : ۵۲۶ : ۵۲۵
۵۱۹ : ۵۱۸ : ۵۱۷ : ۵۱۶
۸۱۸ : ۸۱۷ : ۸۱۶ : ۸۱۵
۹۸۵ : ۹۸۴ : ۹۸۳ : ۹۸۲

تذکرہ شعرائے اردو : ۷۰ : ۶۹
۱۱۴ : ۱۱۳ : ۱۱۲ : ۱۱۱
۱۱۸ : ۱۱۷ : ۱۱۶ : ۱۱۵
۵۵۸ : ۵۵۷ : ۵۵۶ : ۵۵۵
۵۱۹ : ۵۱۸ : ۵۱۷ : ۵۱۶
۸۱۳ : ۸۱۲ : ۸۱۱ : ۸۱۰
۸۲۸ : ۸۲۷ : ۸۲۶ : ۸۲۵
۸۲۹ : ۸۲۸ : ۸۲۷ : ۸۲۶
۸۳۳ : ۸۳۲ : ۸۳۱ : ۸۳۰
۸۴۱ : ۸۴۰ : ۸۳۹ : ۸۳۸
۸۴۷ : ۸۴۶ : ۸۴۵ : ۸۴۴
۹۲۸ : ۹۲۷ : ۹۲۶ : ۹۲۵
۹۴۱ : ۹۴۰ : ۹۳۹ : ۹۳۸
۹۴۵ : ۹۴۴ : ۹۴۳ : ۹۴۲
۹۸۵ : ۹۸۴ : ۹۸۳ : ۹۸۲

تذکرہ شعرائے اردو : حودا : ۶۶۵
۶۶۵ : ۶۶۴ : ۶۶۳ : ۶۶۲
تذکرہ شعرائے ہندی : ۸۱۸ : ۸۱۷
تذکرہ شورش : ۹۱ : ۹۰ : ۸۹ : ۸۸
۳۲۶ : ۳۲۵ : ۳۲۴ : ۳۲۳

مشورات (حصہ اول) : ۱۰۶۰ :

۱۰۵۰ -
تاریخ ہندوستان : جلد نہم : ۲۸۳
۱۱۳۰ -
تالینہ شرقی : ۱۰۶۱ -
تالیف ہدی (نسخہ ہندی) : ۵۵۵ -
تیسرے ناظرین : ۱۲۶ -
تحریری : ۱۱۲۹ -
تقریر الشعراء : ۱۳۵ : ۱۳۴ : ۱۳۳ : ۱۳۲ : ۱۳۱
۵۳۱ : ۵۳۰ : ۵۲۹ : ۵۲۸ : ۵۲۷
نعتہ المعجم : ۱۱۲۳ -
نعتہ الکرام : ۳۱۹ : ۳۲۰ : ۳۲۱ : ۳۲۲
جلد دوم : ۳۳۲ : جلد سوم : ۳۳۱

نعتہ النساء : ۱۰۱۱ -
تفہیق نوادر : ۳۶۳ -
تذکرہ آثار الشعرائے ہند : حصہ دوم : ۱۸۰ -
تذکرہ آرزوہ : ۶۳۵ -
تذکرہ اعیان (لایف) : ۱۱۲۳ -
تذکرہ اہل دہلی : ۱۰۶۹ : ۱۰۷۰ : ۱۰۷۱
تذکرہ چار بے خزاں : ۵۵۹ -
تذکرہ بے جگر (نسخہ لندن) :
۱۳۵ : ۱۳۴ : ۱۳۳ : ۱۳۲ : ۱۳۱
۵۵۰ : ۵۴۹ : ۵۴۸ : ۵۴۷ : ۵۴۶
تذکرہ بے نظیر : ۱۳۳ : ۱۳۲ : ۱۳۱ : ۱۳۰
۳۲۵ : ۳۲۴ : ۳۲۳ : ۳۲۲ : ۳۲۱
۳۱۶ -
تذکرہ خان آرزو : دیکھیے مجمع
الفائس -

۰ ۶۵۹ ۰ ۵۲۹ ۰ ۲۹۷ ۰ ۳۲۰

۰ ۷۰۷ ۰ ۷۵۹ ۰ ۷۴۰ ۰ ۷۱۹

۰ ۹۳۱ ۰ ۹۳۷ ۰ ۹۲۱ ۰ ۸۷۳

۰ ۹۷۹ ۰ ۹۷۷ ۰ ۹۷۶ ۰ ۹۷۵

۰ ۱۱۲۸ ۰ ۹۸۷

تذکرہ معشوق چہل سالہ خود

(ناہید) : ۵۲۹ -

تذکرہ میر حسن : (دیکھیے تذکرہ

شعرائے اردو) -

تذکرہ نتائج الانکار : ۱۰۲۲ -

تذکرہ ہندی گویاں : ۳۷ ۰ ۳۸

۰ ۲۳۱ ۰ ۲۰۸ ۰ ۲۰۷ ۰ ۱۲۷

۰ ۳۰۷ ۰ ۲۸۳ ۰ ۲۵۷ ۰ ۳۰۷

۰ ۳۱۷ ۰ ۳۱۸ ۰ ۳۲۰ ۰ ۳۲۷

۰ ۳۳۲ ۰ ۳۶۲ ۰ ۳۶۳ ۰ ۳۹۷

۰ ۵۰۱ ۰ ۵۵۵ ۰ ۵۶۰ ۰ ۶۳۰

۰ ۶۳۷ ۰ ۶۵۲ ۰ ۷۱۷ ۰ ۷۱۸

۰ ۷۱۹ ۰ ۷۲۰ ۰ ۷۲۵ ۰ ۷۵۸

۰ ۸۱۲ ۰ ۸۱۳ ۰ ۸۱۴ ۰ ۸۱۶

۰ ۸۷۳ ۰ ۸۷۳ ۰ ۸۰۲ ۰ ۹۲۷

۰ ۹۲۹ ۰ ۹۳۱ ۰ ۹۶۳ ۰ ۱۰۲۲

۰ ۱۱۳۰ ۰ ۱۱۳۱ -

تذکرہ یوسف علی خان : ۳۹۳ -

ترکیب بند جوش و خروش : ۳۸۵

۰ ۳۸۶

ترکیب بند سوز و گداز : ۳۸۵

۰ ۳۸۶

تذکرہ آصفیہ : ۹۷۰ -

مصنف شریف : ۱۲۳ -

تعلیقات بر حواشی میر زاہد : ۳۲۷

۰ ۷۱۹ ۰ ۷۱۷ ۰ ۸۱۵ ۰ ۹۲۷

۰ ۹۷۹ (دو تذکرے جلد اول) :

۰ ۱۱۷ ۰ ۱۳۳ ۰ ۳۱۸ ۰ ۳۱۹

۰ ۹۳۱ (دو تذکرے جلد دوم) :

۰ ۳۵۷ ۰ ۳۱۸ ۰ ۹۷۶ -

تذکرہ صبح وطن : ۱۰۲۳ -

تذکرہ عروس الانکار : ۹۸۰ -

تذکرہ عشق : ۳۶۳ ۰ ۳۶۶ ۰ ۳۶۶

۰ ۳۹۷ ۰ ۵۰۷ ۰ ۹۷۷ ۰ ۹۷۸

۰ ۹۷۹ (دو تذکرے) : ۲۸۳ -

۰ ۳۱۶ (دو تذکرے جلد اول) :

۰ ۹۲۱ (دو تذکرے جلد دوم) :

۰ ۳۱۸ ۰ ۵۶۲ ۰ ۹۷۵ ۰ ۹۷۶

۰ ۱۰۲۲ -

تذکرہ علانیہ ہند : ۹۳۰ -

تذکرہ کامران رام پور : ۱۰۲۳ -

تذکرہ گردیزی (دیکھیے تذکرہ رشتہ

گویاں) -

تذکرہ گل رعنا : ۱۳۱ ۰ ۱۳۳

لحمہ کراچی : ۳۳۲ ۰ لحمہ

لاہور : ۱۳۵ ۰ ۷۱۸ ۰ ۷۵۸

(تین تذکرے) : ۲۰۶ ۰ ۳۱۹ -

تذکرہ مختصر (ناہید) : ۸۲۹ -

تذکرہ مخطوطات ادبیات اردو حیدرآباد

دکن جلد اول : ۱۰۶۶ ۰ ۹۷۱

جلد سوم : ۱۰۷۱ ۰ ۹۸۰

۰ ۱۰۶۸ ۰ جلد چہارم : ۳۳۱

جلد پنجم : ۱۱۷ -

تذکرہ مسرت انزا : ۱۳۵ ۰ ۲۷۳

۰ ۲۸۳ ۰ ۲۸۵ ۰ ۳۱۷ ۰ ۳۱۸

تعلیم الخلقاء : ۱۳۵ -

کلمۃ الشعراء : ۵۵۶ -

مدنی جلوسے : ۷۳ -

تقید اور تجربہ : ۶۳۶ ، ۷۶۰ -

لوریث : ۱۹۷ ، الواح لوراثہ : ۳۸۸ -

تین تذکرے : ف : ۱۳۱ ، ۱۳۳ -

۲۰۹ ، ۲۸۵ ، ۳۱۳ ، ۵۶۳ -

۷۱۷ ، ۸۱۳ ، ۸۱۴ -

ج

جام جہان نما ، شوق : ۷۵۸ -

جام جہان نما ، معین الدین : ۹۹۰ -

۱۰۶۱ ، ۱۰۶۳ -

جاوید نامہ : ۵۷۹ -

جائزۂ خطوط اردو ، جلد اول : ۲۰۹ -

۹۳۰ ، ۱۱۲۹ -

جذب عشق : ۱۱۲۳ ، ۱۱۲۷ -

نغمہ : ۱۱۲۳ - ۱۱۲۵ ، در

نائل ذکر امور : ۱۱۳۵ -

۱۱۳۷ ، ۱۱۳۰ ، ۱۱۳۱ -

جلوۂ محضر ، جلد اول : ۱۳۵ ، ۱۳۲ -

۱۸۰ -

جنگ نامہ ، بد خنیف : ۳۷ -

جواہر ترکیب : ۱۶۹ -

چھوٹے : ۳۲۰ -

ج

چراغ ہدایت : ۱۵۲ ، ۱۷۷ ، ۳۸۵ -

۵۰۰ ، ۵۰۸ -

چراغ ہدایت ، ہدایت اللہ : ۹۹۷ -

چمنستان : ۱۶۵ -

چمنستان برکات : ۱۰۸۳ -

چمنستان رحمت الہی : ۹۰۰ -

۹۰۱ ، ۹۰۲ ، ۹۲۹ -

چمنستان شعرا : ۹۱ ، ۱۱۶ -

۱۱۸ ، ۱۵۰ ، ۱۷۹ ، ۲۳۰ -

۲۶۷ ، ۲۸۳ ، ۲۸۶ ، ۳۲۷ -

۳۰۲ ، ۳۰۷ ، ۳۱۸ -

۳۲۰ ، ۳۲۶ ، ۳۶۳ ، ۳۹۷ -

۵۲۸ ، ۵۶۰ ، ۶۶۹ ، ۷۲۰ -

۷۷۱ ، ۸۲۹ ، ۹۸۷ -

چہار درویش ، شوق : ۱۰۶۹ -

چہار عناصر ، نثر کے دل : ۱۲۵ -

۵۵۰ -

چہار گلزار شجاعی (نظمی) : ۷۸۲ -

ج

حبیب السیر : ۱۰۱۷ -

حیات جاوید ، حصہ دوم : ۱۰۶۹ -

حیات جلیل ، حصہ دوم : ۱۱۸ -

۱۸۰ -

خ

خدائی نعمت : دیکھیے التفسیر مرادیدہ -

خریطہ جواہر : ۳۵۸ ، ۳۶۵ -

۳۶۶ -

خزائنہ عاصمہ : ۱۷۵ -

خزینۃ الامثال : ۱۱۲۳ -

خطوط غالب : ۱۱۲۰ -

خم خالہ ، جاوید ، جلد سوم : ۹۷۷ -

- خواجہ میر درد : ۷۶۰ -
 خوش معرکہ زیبا : ۵۲۳ ، ۶۵۰ ،
 ۱۱۲۳ ، جلد اول : ۲۴۱ ، ۲۸۲ ،
 ۵۵۸ ، ۵۵۹ ، ۷۱۴ ، ۷۱۵ ،
 ۸۱۳ ، ۸۱۶ ، ۸۲۳ ،
 ۹۲۸ ، ۹۳۰ ، جلد دوم : ۲۰۸ -
 خیابان - شرح گلستانِ سعدی : ۱۵۳ -
 ذ
 داستان تاریخ اردو : ۱۱۲۹ -
 دانشِ امروز : ۱۰۸۳ -
 ذواحت : ۱۱۲۸ -
 دریائے عشق ، نثر (فارسی) : ۵۲۵ -
 ۵۴۲ ، ۵۴۴ ، ۶۲۸ -
 دریائے لطافت : ۶۴۶ ، ۸۵۸ ،
 ۸۷۵ ، ۱۰۰۴ ، ۱۰۲۸ -
 درینکنگ : دینکے ڈرینکنگ -
 دستور القصاص : ۱۷۹ ، ۲۵۸ ،
 ۲۸۴ ، ۲۸۵ ، ۳۵۷ ، ۴۰۷ ،
 ۴۲۱ ، ۴۶۴ ، ۴۶۵ ، ۴۶۶ ،
 ۵۵۷ ، ۵۵۸ ، ۵۵۹ ، ۸۱۳ ،
 ۸۱۵ ، ۸۲۳ ، ۹۲۸ -
 دستور القصد : ۱۰۶۱ -
 دو اوتھان/دو سخنے : ۳۳۰ -
 دو تذکرے : ۴۶۴ ، جلد اول :
 ۱۱۶ ، ۳۲۱ ، ۷۱۹ ، ۷۵۹ ،
 ۸۱۵ ، ۹۳۲ ، ۹۷۷ ، ۹۷۸ ،
 ۹۷۹ ، جلد دوم : ۲۸۳ ، ۵۵۸

- ۸۱۳ ، ۹۳۰ ،
 دورے : ۳۳۰ -
 دو مجلس : ۱۰۳۰ ، ۱۰۳۲ -
 دیپک ہستک : ۱۰۱۹ -
 دیپاچہ ہندوات اردو : ۹۸۸ ، ۹۸۹ ،
 ۱۰۱۹ -
 دیپاچہ دیوان آگاہ : ۹۸۸ ، ۱۰۱۲ ،
 ۱۰۱۹ -
 دیپاچہ دیوان عزت : ۹۸۸ -
 دیپاچہ سودا : ۹۸۶ ، ۹۸۹ -
 دیپاچہ مثنوی رہائش الجناح : ۹۸۸ ،
 ۱۰۱۰ ، ۱۰۱۱ ، ۱۰۱۲ ، ۱۰۱۹ -
 لسطہ کراچی : ۱۰۲۳ -
 دیپاچہ مثنوی سیلِ ہدایت : ۶۶۳ ،
 ۹۸۸ ، ۱۰۰۸ ، ۱۰۱۰ -
 دیپاچہ مثنوی عبرت الغافلین : ۶۶۶ -
 دیپاچہ مثنوی گلزارِ عشق : ۹۸۸ ،
 ۱۰۱۲ ، ۱۰۱۳ ، ۱۰۱۹ -
 دیپاچہ مثنوی محبوب القلوب : ۹۸۸ ،
 ۱۰۱۲ ، ۱۰۲۳ -
 دیپاچہ مثنوی ہشت بہشت : ۹۸۸ ،
 ۱۰۱۲ -
 دیپاچہ مجموعہ رسائل : ۹۸۸ -
 دیپاچہ موضع القرآن : ۹۹۷ ، ۱۰۷۰ -
 دیپاچہ فرائد در فوائد : ۱۰۱۱ -
 دیوانِ آبرو : ۲۰۶ ، ۲۰۷ ، ۲۰۹ ،
 ۲۱۰ ، ۲۱۴ ، ۲۳۰ ، ۲۶۷ ،
 ۳۸۰ -
 دیوانِ آرزو : ۱۵۱ -
 دیوانِ آرزو - دیوانِ سلیم کے جواب

میں : ۱۵۱ -

دیوانِ آرزو - دیوانِ فتانی کے جواب

میں : ۱۵۱ -

دیوانِ آرزو - دیوانِ کمال خجندی

کے جواب میں : ۱۵۲ -

دیوانِ آزاد بلگرامی (فارسی) : ۱۵۵ -

دیوان (باتر) آگہ : ۱۰۱۱ -

دیوانِ آفتاب (نایاب) : ۱۱۱۳ -

دیوانِ میر اثر : ۸۹۸ / ۸۱۵ -

۸۱۶ -

دیوانِ اشرف - نسخہ کراچی : ف

۲۸۹ - ۲۹۰ / ۲۹۱ / نسخہ

نحب اشرف : ۲۹۰ / ۲۹۱ -

دیوانِ ایمان : ف ۹۷۱ / ۹۷۲ -

دیوانِ بیان : ۲۸۵ / ۳۰۸ / ۳۲۱ -

۳۸۵ -

دیوانِ بیدار : ۹۰۵ / ۹۲۹ / ۹۳۰ -

دیوانِ تابان : ف ۱۳۱ / ف ۲۵۷ /

۳۸۶ / ۳۱۸ / ۳۸۵ / ۵۶۱ -

دیوانِ تراب : ۳۱۲ / ۳۱۳ / نسخہ

کراچی ف ۴۱۰ / ف ۵۳۸ -

دیوانِ جوش : ۹۷۸ / ۹۷۹ -

دیوانِ جهان دار : ۹۲۸ -

دیوانِ حاتم : ۳۳۵ / ۳۳۶ / ۳۵۱ /

نسخہ کراچی ف ۳۳۰ / ۳۳۱ /

۳۳۲ / ف ۳۳۳ / ۳۳۵ / ۳۳۲ /

جدید ۶۶ -

دیوانِ حاتم فارسی : ف ۳۳۷ / ۳۳۳ /

نسخہ علی گڑھ : ۳۳۴ / ۳۳۵ -

دیوانِ حاتم قدیم : ۲۵ / ۵۴ / ۶۶ /

۲۰۲ / ۲۰۷ / ۳۰۱ / ۳۲۲ /

۳۵۰ / ۳۷۳ / ۳۷۱ / ۳۲۶ /

۳۲۷ / ۳۲۸ / ۳۲۹ / ۳۲۳ /

۳۳۴ / ۳۳۶ / ۳۳۹ / ۳۳۰ /

۳۴۱ / ۳۴۲ / ۳۴۳ / ۳۴۴ /

۳۴۵ / ۳۴۶ / ۳۵۵ / ۳۶۱ /

۳۸۵ / ۵۲۷ / ۵۳۵ / ۱۰۳۱ /

نسخہ رام پور : ۳۳۲ / نسخہ

کراچی : ۳۱۵ / ف ۳۸۵ / ۳۳۲ /

نسخہ لاہور : ۳۳۲ -

دیوانِ زائد : شاہ حاتم : ۵۳ / ۲۰۲ /

۳۴۲ / ۲۶۱ / ۳۵۰ / ۳۵۲ /

۳۷۱ / ۳۸۴ / ۳۸۵ / ۳۲۶ /

۳۲۷ / ۳۲۸ / ف ۳۳۰ / ۳۳۳ /

۳۳۵ / ۳۳۶ / ۳۳۹ / ۳۴۱ /

۳۴۲ / ۳۴۳ / ۳۴۵ / ۳۴۶ /

۳۵۱ / ۳۷۰ / ۳۷۱ / ۷۶۴ /

۸۰۷ / ۱۰۳۱ / ۱۱۱۵ / ۹۱۳۰ /

مطبوعہ : ۲۰۸ / ۲۴۰ / ۲۸۳ /

۲۸۴ / ۳۵۷ / ۳۱۷ / ف

۳۳۵ / ۳۳۶ / ۳۳۷ / ۳۳۳ /

۵۶۲ / متعدد قلمی نسخے :

۳۳۳ / ۳۳۵ / نسخہ رام پور :

۲۰۳ / ۳۹۳ / ۳۳۳ - ۳۳۴ /

۳۳۱ / ۳۳۲ / ۳۵۵ / ۵۲۷ /

نسخہ علی گڑھ : ۳۳۴ / نسخہ

کراچی : ۲۰۸ / ف ۳۳۱ / ف

۳۳۳ / ۳۳۴ / نسخہ لاہور :

۲۰۲ / ۲۰۳ / ۲۹۴ / ف ۳۲۷ /

۳۲۸ / ۳۳۴ / ف ۳۳۵ / ۳۳۲ /

دیوانِ سجاد : ۲۵۵ ، ۲۵۶ ، ۲۸۰ ف

دیوانِ سلیم : (فارسی) : ۱۵۱ -
دیوانِ سودا : ۶۶۳ ، تاریخِ ترتیب :
۶۶۶ ، ۵۸۲ ، ۵۹۶ ، فارسی :
۶۶۳ ، ۶۶۸ ، ۶۶۹ -

دیوانِ سوز : ۷۹۳ ، ۸۱۵ -
دیوانِ شمیمانی شیرازی ، (فارسی) :
۱۸۱ -

دیوانِ عزلت : ف ۳۲۵ - ۳۲۶ ،
۳۲۷ ، ۳۳۱ ، ۳۳۲ ، ۱۰۲۲ ،
فارسی : ۳۲۶ ، ۹۹۹ -

دیوانِ لائل : ۳۰۲ ، ۳۰۵ ، ۳۸۰ -
دیوانِ لیلی (انتخاب) : ۳۰۱ ،
۳۰۶ ، ۳۲۰ ، فارسی : ۳۰۱ -
دیوانِ لیلی (فارسی) : ۱۵۱ -
دیوانِ قائم : ۸۱۳ -

دیوانِ شاهِ قدرت : ۹۱۰ ، اول : ۹۱۱ ،
دوم : خطوط ۹۰۹ ، ۹۱۱ ،
نسخہ "کراچی" : ۹۳۰ -

دیوانِ کمالِ عجمی (فارسی) : ۱۵۲ -
دیوانِ مبتلا : ۲۳۲ ، ۲۶۸ ، ۳۰۷ ،
مرتبہ "نعم احمد" : ف ۳۰۶ ،
۳۰۱ ، مرتبہ "مبادت بریلوی" :
ف ۳۰۶ -

دیوانِ غنصی (فارسی) : ۱۶۵ - ۱۶۶ -
دیوانِ مظہر (فارسی) : ف ۳۵۹ ،
۳۶۰ ، ۳۶۱ ، ۳۶۳ ، ۳۶۵ ،
۳۵۹ ، ۳۸۵ ، و خریطہ "جواہر" :
۳۱۵ ، ۳۱۷ -

۳۳۳ ، ۳۵۵ ، ۵۲۷ ، نسخہ
لندن : ۳۳۸ ، ۳۳۳ ، ۳۳۳ ،
نسخہ "مسود آباد" : ۳۳۳ -
دیوانِ زادہ (فارسی) : ۳۳۵ -
دیوانِ حسرت ، جعفر (رباعیات) :
۳۸۱ -

دیوانِ حسرت (عظیم آبادی) : ۹۳۵ ،
۹۳۱ ، ۹۳۲ ، دیوانِ اول :
۸۷۹ ، تاریخِ تکمیل : ۸۸۳ ، ۸۹۱ -
دیوانِ حافظِ شیرازی : ۷۳۶ -
دیوانِ حسن ، شواہد حسن :
ف ۸۱۸ -

دیوانِ حسن (میر حسن ، غلام
حسین) : ۸۲۶ ، ترتیب : ۸۲۷ ،
رنگِ تزلزل : ۸۳۳ - ۸۳۵ ،
مزاجِ میر سے محالیت : ۸۳۵ -
۸۳۷ ، تقلیدِ سودا : ۸۳۷ - ۸۳۸ ،
سوز کا رنگ : ۸۳۹ ، کلامِ ہر
رائے : ۸۳۹ - ۸۴۱ -
دیوانِ حسن شوق : ۳۳۹ -

دیوانِ حقیقت : ۱۱۳۳ -
دیوانِ داؤد اورنگ آبادی : ۱۱۲۸ -
دیوانِ درد : ۷۳۱ ، ۷۵۹ ، ۸۱۰ ،
نسخہ "لندن" : ۱۰۴ ، فارسی دیوان :
۷۳۱ ، شاعری کا آغاز : ۷۳۵ -
دیوانِ درد مند : ۳۹۵ ، فارسی :
۳۹۵ - ۳۹۶ -

دیوانِ دل : ۹۶۷ ، ۹۷۹ -
دیوانِ ولد : ۶۵۱ ، ۷۶۶ -
دیوانِ وحشی ، آفاق و شہرت : ۱۰۸۳ -

مائلت : ۵۵۲ - ۵۵۳ ، کلام بر

آسی کی رائے : ۵۵۳ -

دیوان وحشی یزدی (فارسی) : ۴۸۵ -

دیوان ولی : ۲۵ ، ۲۶ ، ۱۲۹

۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۲۰۲

۲۰۳ ، ۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۴۲

الرات : ۲۸۸ - ۲۸۹ ، ۲۹۱

۲۹۹ ، مضامین کا مجموعہ :

۳۰۳ - ۳۰۵ ، ۳۰۶ ، ۳۰۸

۳۴۱ ، ۳۸۰ ، ۴۳۶ ، ۱۰۳۹

مرتبہ پاشی : ۱۴۸ ، ۱۴۲

مطبع حیدری : ف ۲۴۲ ، مطبع

لوئکسٹور : ف ۲۹۲ ، خطوط :

۴۹۴ ، نسخہ پنجاب : ۳۰۰ -

دیوان مطبع : ۴۲۱ -

دیوان یقین : ۳۴۸ ، ۳۸۴ ، ۴۸۶

۴۹۱ ، ۴۱۷ ، ۴۱۸ -

دیوان یک رو : ۲۶۹ ، ۲۷۰

۲۷۲ ، ۴۰۶ ، نسخہ لندن : ۳۸۵ -

۱

لوریننگ : ۸۷۱ -

ڈکشنری آف انگلی ایٹ ہندوستانی :

۱۰۶۵ -

۱

ذکر میر : ۱۷۷ ، ۲۸۵ ، ۵۰۲

ف ۵۰۳ ، ف ۵۰۵ ، ۵۰۶

۵۰۷ ، ۵۰۹ ، ۵۱۱

۵۱۲ ، ۵۱۳ ، ۵۱۵ ، ۵۱۸

۵۲۳ ، ۵۲۴ ، ۵۲۵ ، ۵۳۰

دیوان لاجی : ۲۴۴ ، ۲۴۵ ، ۲۵۳

۲۵۵ ، مرتبہ فضل الحق : ف

۲۱۱ ، ۲۸۴ ، نسخہ پشاور :

۲۴۴ -

دیوان لاسخ ، دوم : ۵۵۷ -

دیوان میر : ۳۸۰ ، مرتبہ اکبر

حیدری : ۵۵۷ ، ۵۵۸ ، ۵۶۳

۵۶۴ ، ۵۶۷ ، نسخہ حیدر آباد

دکن : ۵۵۵ ، ۶۴۲ ، ۶۴۳

۶۴۷ ، نسخہ لاہور : ۵۵۴

اول : ۵۵۴ ، ۶۰۸ ، ۶۱۱

۶۱۲ ، ۶۱۳ ، ۶۱۴ ، ۶۱۵

۶۱۶ ، ۶۱۷ ، ۶۱۸ ، ۶۱۹

۶۶۰ ، نسخہ محمود آباد : ۵۵۴

دوم : ۵۵۳ - ۵۵۵ ، ۵۵۷

۶۰۸ ، ۶۱۹ ، سوم : ۵۵۵

۵۷۷ ، ۶۱۱ ، ۶۱۳ ، ۶۱۴

۶۱۵ ، ۶۱۶ ، ۶۱۷ ، ۶۱۸

چہارم : ۵۰۳ ، ۵۲۰ ، ۵۲۱

۵۵۵ ، ۶۱۲ ، ۶۱۷ ، نسخہ

محمود آباد : ۵۰۳ ، ۵۰۴ ، ۵۵۵

انجم : ۵۲۰ ، ۵۵۶ ، ۶۱۳

ششم : ۶۰۸ ، ۶۱۱ ، ۶۱۲

۶۱۳ ، ۶۱۴ ، ۶۱۶ ، ۶۱۷

۶۱۹ ، دیوانجہ : ۵۵۶ (لایب) ،

دیوان زادہ : ف ۴۴۴ ، (لایب) :

۵۵۶ ، (فارسی) : ۵۲۵ ، ۵۴۲

۵۵۰ ، مختلف خطوطات :

۵۵۰ ، فارسی شاعری کی اچھا :

۵۵۱ ، فارسی و اردو کلام میں

- ۱۵۳ ، نسخہ کراچی : ۱۷۸
- ۶۵۵
- رسالہ جامِ جهان نما : ۱۹۹۰ ، ۱۹۳۱
- ۱۰۴۲
- رسالہ جواب و سوال : ۹۹۹ -
رسالہ حرمتِ عینا (فارسی) : لایاب :
- ۷۳۱ ، ۷۳۵
- رسالہ دفتر سخن : ۲۳ ، ۳۷ ، ۱۳۱
۱۵۳ ، ۱۵۸ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸
- ۸۷۲ ، ۶۵۵
- رسالہ در عروض و قافیہ ہندی : ۸۳۲ -
رسالہ در فنِ عروض : ۹۳۷ -
رسالہ در در دل (فارسی) : ۷۲۳ ،
۷۲۶ ، ۷۳۱ ، ۷۳۳ ، ۷۳۵
- ۸۰۰ ، ۷۶۰ ، ۷۵۸ ، ۷۳۰
- رسالہ در ذکر سفیانہ ہندوستان
(فارسی) : ۱۶۰ -
- رسالہ راحتِ جان (منظوم) : ۱۰۱۲ -
رسالہ سلطانِ عشق : ۹۳۵ -
رسالہ سوزِ دل (فارسی) : ۷۳۱ ،
- ۷۳۵
- رسالہ شمعِ محفل (فارسی) : ۷۳۱ ،
۷۳۳ ، ۷۳۰ ، ۸۰۰ ، ۸۱۵
- ۹۸۶
- رسالہ عبرتِ الفانیین : ۶۵۹ ، ۶۶۶
مدرجات : ۶۶۵ ، و جبر تصنیف :
۶۶۵ - ۶۶۶ ، فنِ شاعری کے
نکات : ۶۶۷ ، ۷۱۶ -
رسالہ عروض و قافیہ : ۹۷۱ -
رسالہ عروضِ الہندی : ۹۷۵ ، ۹۷۹ -

- ۵۴۲ ، ایک تارویں ماخذ : ۵۴۳ ،
سالِ تصنیف : ۵۴۳ ، نسخہ آثارہ :
۵۴۳ ، نسخہ رام پور : ۵۴۳ ،
۵۶۳ ، نسخہ گوالیار : ۵۴۳ ،
نسخہ لاہور : ۵۴۳ ، ۵۶۳ ،
سببِ تالیف : ۵۴۵ ، مقامِ تالیف :
۵۴۵ - ۵۴۶ ، مقصد : ۵۴۶ ،
گروہ ہندی : ۵۴۷ ، واقعات کا غلط
انتراج : ۵۴۷ ، ملازمتیں : ۵۴۷ ،
تصوف کا رجحان : ۵۴۷ - ۵۴۸ ،
الفاظِ بیان : ۵۴۸ ، کچھ لطیفے :
۵۴۹ - ۵۵۰

۱۱

- رامیخ : ۹۷۷ -
راگِ مالا (فارسی) : ۳۴۲ -
رامائن : ۸۵۵ -
رباعیات در تعریفِ اہلِ حرمہ : ۳۸۱ -
رکنِ پنجم : ۱۰۱۹ -
رس چندرکا : ۹۹۳ ، ۱۰۸۳ ، ۱۰۸۵ -
رسالہ آبرِ حرد (فارسی) : ۷۳۱ ،
۷۳۳ ، ۷۳۷ ، ۷۵۸ ، ۷۶۰ ،
- ۸۰۰
- رسالہ اربعمہ (فارسی) : ۷۳۳ ، ۷۳۵ -
رسالہ اسرارِ الصلوٰۃ (فارسی) : ۷۳۷ ،
۷۳۱ ، لرائفِ نماز پر بحث : ۷۳۱ ،
فارسی شاعری کا آغاز : ۷۳۱ ،
۷۷۱ ، ۷۸۷ -
رسالہ اسواقِ البھار : ۹۳۵ -
رسالہ کتبہ الفانیین : ۲۳ ، ۲۴

روضۃ الشہدا : ۹۸۹ ، ۱۰۲۹ ،
- ۱۰۲۹ ، ۱۰۲۸

روضۃ الشہدا (منظوم ولی اہلوری) :
- ۱۰۱۶

روضۃ الحفا : ۱۰۱۷

ریاض الاکثار ، نسخہ ہشم : ۹۰۵ ،
- ۹۳۷ ، ۹۷۸

ریاض الجناح : ۹۸۳

ریاض الفصحا : ۲۷۵ ، ۸۷۳

ز

زئل نامہ (دیوان جعفر زئی) : ۱۰۹ ،
- ۱۱۲

زر جعفری : ۹۱ ، ۱۱۷

س

ساق نامہ : بے دل : ۱۲۴ ، ۱۲۵

ساق نامہ : شاہ حاکم : ۳۹۳ ، ۴۴۱ ،
- ۴۴۲

ساق نامہ : حزین : ۳۹۰

ساق نامہ : دودمند : ۲۲۷ ، ۳۲۸ ،
- ۳۳۹

ساق نامہ : عزت : منظومات : ۳۲۷ ،
- ۳۹۳ ، ۳۲۸

ساق نامہ : عشق : ۹۳۵ ، ۹۳۹

ساق نامہ : ظہوری : ۱۵۲

ساق نامہ : میر : ۹۲۰ ، ۶۳۱

سب وس : ۹۹۳

السرمد السیارہ : ۱۷۵

سہیل ہدایت : ۶۶۷

رسالہ عوارف ہندی (فارسی) : ۱۱۵ ،
- ۱۰۰۰ ، ۱۰۲۱

رسالہ فتح المعین ، نسخہ گرجائی :
- ۳۱۰ ، ۳۵۱ ، ۳۵۳ ، ۱۰۶۶

رسالہ قائم : ۹۶۳

رسالہ من جیون (منظوم) : ۱۰۱۲

رسالہ من درین (منظوم) : ۱۰۱۲

رسالہ من دیبک (منظوم) : ۱۰۱۲

رسالہ من سورن (منظوم) : ۱۰۱۲

رسالہ من ہرن (منظوم) : ۱۰۱۲

رسالہ لالہ درد (فارسی) : ۷۲۶ ،
- ۷۳۱ ، ۷۳۳ ، ۷۳۵ ، ۷۵۸

رسالہ لالہ درد : ۷۶۰ ، ۸۰۰ ، ۹۸۶

رسالہ لالہ غنایب : ۷۲۷ ، ۷۳۲

رسالہ وارادات (فارسی) : ۷۳۱ ،
- ۷۳۲ ، ۷۳۵ ، ۷۳۶ ، ۷۷۲

۸۰۰ ، ۸۰۲ ، ۹۸۶

رسالہ واقعات درد : دیکھیے رسالہ
لالہ درد

رسالہ ہوش الزا ، نسخہ لاہور :
- ۷۳۳ ، ۷۵۷ ، ۸۰۲

وقعات بیدل : ۱۲۵

وقعات گرامات سعادت : --- ، ۳۶۶

وقعات غلص : ۱۶۵

روح بیدل : ۱۲۳

روئر روشن : ۹۱ ، ۱۱۷ ، ۱۳۱

روضۃ الاسلام (منظوم) : ۱۰۱۱

روضۃ الاطہار (منظوم) : ۱۰۱۶

روضۃ الشہدا (فارسی) : ۶۸ ، ۹۸۳ ،
- ۹۹۰ ، ۱۰۳۲ ، ۱۰۳۳ ، ۱۰۸۸

روضۃ الشہدا (منظوم صابر) : ۳۲۰

ستاره یا بادبان : ۱۱۲۹ -

سفر شعرا : ۱۷۴۳ ، ۳۸۳ ، ۱۹ -

- ۳۳۱

سراپا سخن : ۱۱۲۳ -

سراج الفت : ۱۵۴ -

سراج منیر : ۱۵۳ -

سراج ویاح : ۱۵۳ -

سردار نامه شطرنج : ۹۷۱ -

سرگزشت حاتم : ۳۳۱ ، ۳۶۲ ،

- ۳۶۳

سرو آزاد : ۹۲ ، ۱۱۷ ، ۱۱۸ ، فک

۱۲۸ ، ف ۱۳۳ ، ۱۳۲ ، ۱۳۳

۱۵۰ ، ۱۵۳ ، ۱۵۵ ، ۱۵۶ ،

۱۵۷ ، ۲۸۵ ، ۳۲۶ ، ۳۳۲ ،

۳۶۰ ، ف ۳۹۳ ، ۳۹۳ ، ۳۱۵ ،

۳۱۸ ، ۵۲۶ ، ۵۶۰ ، ۱۰۳۱ -

سفیر نامه غلص : ف ۱۳۱ ، ۱۶۶ ،

۱۷۹ ، ۱۰۷۶ ، ۱۰۸۱ -

سفینه خوش گو : ۳۹ ، ۱۱۷ ، فک

۱۲۸ ، ۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۶۳ ،

۱۷۶ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ،

۲۰۹ ، ۲۳۹ ، ۲۳۰ -

سفینه چندی : ۱۳۳ ، ۱۳۳ ، ۳۳۰ ،

۳۱۶ ، ۵۱۵ ، ۵۵۹ ، ۷۱۹ ،

۸۲۰ ، ۸۷۲ ، ۹۲۷ ، ۹۲۸ -

سکریان : دیکھو گنہ مکریان -

سجوزیم : ۲۰۰ -

سمنولا سمنولا : ۱۰۶۵ -

سوانح قاسمی : ف ۱۰۹۳ -

سوانحات ملاطین اردو : جلد اول :

- ۵۵۹

سودا : ۷۱۷ ، ۷۲۰ ، ۷۲۱ ، فک

- ۷۶۹

سہ اثر ظہوری : ۱۰۰۹ -

سیاست نامہ : ۳۰ -

سیر اولیا : ۱۱۳۱ -

سیر المناخرین : ۷۲۳ ، ۹۷۸ ، جلد

دوم : ۱۶ ، ۱۱۷ ، ۳۵۶ ، ۳۰۷ ،

۳۳۰ ، ۳۱۸ ، جلد سوم : ۱۶ ،

- ۳۵۷ ، ۲۰۷ -

ش

شاه نامه فردوسی : ۳۰ ، ۷۶ ، ۹۴۳ ،

۸۵۶ ، ۸۵۷ ، ۸۵۸ -

شام غریبان : ف ۳۰۷ ،

شجاع الشمس : دیکھو عجائب

القصص -

شرح قصائد عرفی : ۱۵۳ -

شرح کل گشتی (لایاب) : ۱۵۳ -

شرح مختصر المعانی (لایاب) : ۱۵۳ -

شطرنج گنیر : ۳۲۷ -

شمر المعجم ، جلد چہارم : ۲۸ -

شمر الہند : ۳۹۷ ، ۷۷۵ -

شعلہ عشق ، اردو اثر ، (لایاب) :

۶۶۳ ، ۶۶۷ -

شکوہ زار : ۱۵۳ -

شکوہ محبت : ۱۱۰۹ -

شمس البیان : مقصد لالیف :

۱۰۰۳ ، اردو عبارات کی تشریح :

۱۰۰۵ - ۱۰۰۶ ، ۱۰۲۲ -

ع

- عجائب القاصد : ۱۰۶۱ -
 عجائب القصص : ۲۱ / ۹۸۵
 ۹۸۶ / ۹۸۷ / ۹۹۵ / ۹۹۶
 ۱۱۱۲ / سبب تالیف : ۱۱۱۳ -
 ۱۱۱۳ / نسخہ لاہور : ۱۱۱۳
 اسلوب : ۱۱۱۳ / ثلاث : ۱۱۱۵
 ۱۱۱۸ / اس دور کی معاشرت کا
 اظہار : ۱۱۱۸ / ۱۱۱۹ / ترکی
 خصوصیت : ۱۱۱۹ - ۱۱۲۱
 زبان : ۱۱۲۱ - ۱۱۲۲ / ۱۱۲۵
 ۱۱۲۷ / ۱۱۲۹ / ۱۱۳۰ -
 عطیہ کبریٰ : ۱۵۳ -
 علاج الاسراض : ۱۰۶۱ -
 علم الکتاب : (فارسی) : ۷۳۲
 ماخذ : ۷۳۲ / شد تصنیف :
 ۷۳۲ / ترتیب : ۷۳۲ - ۷۳۳
 موضوع : ۷۳۳ / بنیادی باتیں :
 ۷۳۳ - ۷۳۵ / ۷۳۷ / ۷۳۹
 ۷۴۱ / ۷۴۳ / ۷۴۶ / ۷۵۷
 ۷۵۸ / ۷۵۹ / ۸۰۰ / ۸۰۲
 ۸۱۵ / ۹۸۶ -
 علم و عمل ، جلد اول : ۱۰۶۹
 ۱۰۷۰ / ۱۱۲۹ -
 علمی تقویٰ : ۱۱۸ / ۶۳۷ -
 عقائد آگہ : ۱۰۱۱ -
 عقدر ثریا : ۱۳۳ / ۱۳۵ / ۱۸۰
 ۳۵۷ / ۳۵۸ / ۳۶۲ / ۳۶۳
 ۳۶۳ / ۳۶۴ / ۵۵۱ / ۵۶۳

شوق افزا ، نسخہ " حیدر آباد سندھ :
 ۱۰۳۲ / دلی دکنی کے اثرات : ۳۲۱ -
 شو سنگھ سروج : ۱۰۸۳ -

ص

- صبح گلشن : ۵۳۲ / ۱۰۲۲ -
 صبح لوبار : ۱۰۱۱ -
 صبحِ ابراہیم ، نسخہ " برلن : ۱۳۳ -
 صنم کدہ چین (فارسی) : ۱۱۲۳
 ۱۱۳۰ -
 صفت الامنان : ۳۸۲ -
 صوبہ شمال و مغربی کے اخبارات و
 مطبوعات : ۱۰۳۰ / ۱۰۶۸ -

ض

ضوابط انگریزی (فارسی) : ۱۰۹۳ -

ط

- طبقات سخن : ۳۹۷ / ۷۷۵ -
 طبقات الشعراء : ۱۳۲ / ۱۳۵
 ۲۰۳ / ۲۷۵ / ۳۵۷ / ۳۹۵
 ۴۱۶ / ۴۱۹ / ۴۲۶ / ۴۹۷
 ۵۵۳ / ۵۶۳ / ۷۵۹ / ۷۷۵
 ۸۱۳ / ۸۱۴ / ۹۲۹ / ۱۰۱۹ -
 طبقات الشعراء ہند : ۴۳۱ / ۵۶۰
 ۷۷۵ / ۸۲۰ / ۹۶۳ / ۱۰۲۹
 ۱۰۳۱ / ۱۰۶۸ / ۱۰۷۲ -
 طریقہ خداوندی : ۱۷۵ / ۳۹۰ -
 طلسم ہوش رہا : ۱۱۰۴ -

نہرست خطوط آکسفورڈ یونیورسٹی :

- ۲۰۵

نہرست خطوط البیتر ترقی اردو

پاکستان ، گراچی : ۲۰۶ ، جلد

اول : ۲۰۹ ، ۲۳۰ ، ۳۳۲

۹۲۸ ، ۹۳۱ ، ۹۸۰ ، جلد دوم :

- ۱۰۶۸

نہرست خطوط شفیق :

فیض میر : ۵۲۵ ، ۵۳۹ - ۵۴۲

وجہ تصنیف : ۵۴۰ ، مندرجات :

۵۴۰ - ۵۴۲ ، انداز تحریر :

۵۴۲ ، میر حسن کی رائے : ۵۴۲

۵۴۳ ، ۵۴۴ ، ۵۶۲ ، ۵۶۳

ج

قاسم المشاہیر : جلد اول : ۱۱۷

ف ۳۹۳ -

قدیم اودو : ۱۰۷۱ -

قدیم قلمی بیاض : ۱۱۷ -

قرآن شریف : ۳۵۳ ، ۳۸۶ ، ۳۸۸

۷۱۵ ، ۷۲۸ ، ۷۳۲ ، ۷۳۹

۹۹۱ ، ۹۹۲ ، ۱۰۲۵ ، ۱۰۳۲

۱۰۳۳ ، ۱۰۳۵ ، ۱۰۵۲

۱۰۵۳ ، ۱۰۵۵ ، ۱۰۵۹

۱۰۶۳ ، ۱۰۶۶ ، ۱۰۸۳ ، القرآن

الحکم مع ترجمہ شاہ عبدالقادر :

۱۰۷۰ ، قرآن مجید مع ترجمہ شاہ

رفیع الدین و مولانا اشرف علی

تہاوی : ۱۰۷۰ ، قرآن امثال :

۹۹۲ ، قرآن انداز بیان : ۹۹۲

۹۳۹ ، ۷۲۰ -

عاد السعادت : ۱۰۹۳ -

عمدة متخیم : ۱۲۷ ، ۵۵۶ ، ۵۶۳ -

۹۱۸ ، ۹۳۱ ، فہ ۹۶۳ ، ۹۸۰ -

۹۹۸ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۸۱ -

- ۱۱۲۸

عیارستان : ۲۰۹ ، ۳۳۰ ، ۶۳۷ -

عیار الشعرا : ۲۸۵ ، ۹۱۸ ، ۹۳۱ -

ح

حرایب اللغات ، نسخہ گراچی :

۱۵۲ ، ۱۵۳ ، ۱۵۵ - ۱۵۶

- ۱۷۸

د

داری شاعری کا اثر اردو شاعری پر :

- ۳۷

دائر دہلوی اور دیوانہ فائز : ۲۰۸

- ۳۳۰

دائرس : ۵۸۶ ، ۵۹۳ -

فتح نامہ نظام شاہ : ۳۳ -

فتوحات : ۷۳۹ -

فرائد در فوائد : ۱۰۱۱ -

فرہنگ اردو : ۹۸۸ -

فسائے عجائب : ۸۳۳ ، ۸۷۱ -

۹۹۳ ، ۱۱۰۱ ، ۱۱۰۸ -

فصل در شعر آشوب : ۳۸۱ -

فصوص الحکم : ۸۳۲ -

فہر علم زبان : ف ۹۷۱ -

نادری : ۱۰۶۵ - تفسیر شاہ سراد

لہ : ۹۸۳ / ۹۸۵ - ۹۸۶ - ۹۹۰

۹۹۱ / ۱۰۳۳ - اشاعت : ۱۰۰۳

جلی اردو تفسیر : ۱۰۰۳ - وجہ

تالیف : ۱۰۳۵ - خطبائہ انداز :

۱۰۳۶ - ۱۰۳۸ - زبان : ۱۰۳۸

۱۰۳۹ / ۱۰۶۰ - ۱۰۶۹ - ۱۰۷۷

۱۰۷۹ / ۱۰۹۲ - ۱۱۲۷ - مطبوعہ :

ف : ۱۰۳۶ - لسطہ : لاہور : ۹۹۷

ف : ۱۰۳۶ - ۱۰۶۹ / تفسیر ہندی :

۹۸۹ / ۹۹۸ - ۱۰۲۵ / تفسیر

بارہ عم : ۹۸۳ / ۱۰۳۳ -

تفسیر الطائف : ف : ۵۵۰ -

نصہ : رضوان شاہ روح الزا : (دیکھیے

مثنوی گلزار عشق) -

نصہ : ولکین : ۹۹۳ -

نصہ : علی نظیر و بدر منیر : (دیکھیے

مثنوی بحر الہیان) -

نصہ : چہار درویش : ۸۵۶ / ۱۰۹۷

- ۱۰۹۸

نصہ : حاتم طائی : ۱۰۸۲ / ۱۰۸۸ -

نصہ : ملک محمد و گیتی الروز : (دیکھیے

لو آئینر ہندی) -

نصہ : سہرا فروز و دل بر : ۵۷

۹۸۵ / ۹۸۶ / ۱۰۳۰ / ۱۰۸۲

۱۰۸۳ / ۱۰۸۴ / ۱۰۸۶ / نصہ :

۱۰۸۶ - ۱۰۸۷ / تصبیح قائمہ :

۱۰۸۷ - ۱۰۸۸ / مثنوی بحر

الہیان اور دوسری داستانوں سے

مائلت : ۱۰۸۸ / تصور عشق :

قرآنی محاورات : ۹۹۲ / بارہ عم :

۹۸۴ / ۹۹۰ / ۱۰۳۳ / سورۃ

بقرہ : ۹۸۹ / ۹۹۹ / ۱۰۵۰

سورۃ قائمہ : ۵۳۸ - ۹۸۹

سورۃ قل یا ایہا الکافرون : ۵۳۸

۵۳۹ - اردو تشریحی ترجمہ حکیم

محمد شریف : ۱۰۶۹ / اردو ترجمہ

شاہ رفیع الدین : ۹۹۱ / ۱۰۵۰

پہلا اردو ترجمہ : ۱۰۵۲ - ۱۰۵۳

مستند تکمیل : ۱۰۵۳ / لفظ بہ لفظ

ترجمہ : ۱۰۵۳ / سرمد کی رائے :

۱۰۵۳ / تاریخی اہمیت : ۱۰۵۳

۱۰۷۷ / ترجمہ "قرآن از شاہ

عبدالقادر موسوم بہ موضح القرآن :

۹۸۳ / ۹۸۵ / ۹۹۱ / ۱۰۵۳ -

۱۰۶۰ / پیش نظر اسود : ۱۰۵۳ -

۱۰۵۵ / وضاحتی ترجمہ : ۱۰۵۵

۱۰۷۷ / ۱۰۷۹ / ۱۱۱۵ / ۱۱۲۷

فارسی ترجمہ از شاہ ولی اللہ :

۱۰۵۲ / ۱۰۵۳ / ترجمہ سورۃ

لہب : ۱۰۵۷ / ترجمہ سورۃ

یوسف : ۱۰۵۶ / ۱۰۵۷ / تفسیر

حسینی جواہر التفسیر فارسی واضع

کاشفی : ۱۰۲۶ / تفسیر شاہ حقائق :

۱۰۶۰ / تفسیر رفیعی : ۹۹۱

۱۰۵۰ / تفسیر سورۃ بقرہ : ۱۰۵۰

انداز : ۱۰۵۰ - ۱۰۵۱ / تفسیر

مرادید اور تفسیر رفیعی کا فرق :

۱۰۵۱ - ۱۰۵۲ / ۱۰۶۹ / ۱۰۷۷

۱۱۱۵ / تفسیر قرآن سید بابا

- ۶۴۲

قصیدہ شہر آشوب ، سودا : (دیکھیے
قصیدہ لضحیک روزگار) -

قصیدہ در مدح عہد الملک ، سودا :

- ۶۹۱

قصیدہ در مدح مرزا ولیع السودا ،

قائم : ۷۸۶ -

قصیدہ مستایید ، ایمان : ۹۷۳ -

قصیدہ در مدح میر بخشی ہندوستان ،

قائم : ۷۸۵ -

قصیدہ در مدح لوہب نعمت اللہ خان ،

قائم : ۷۸۶ -

قصیدہ در ہجو امیر : ۶۸۶ -

قصیدہ در ہجو شخصے کہ متعصب

بود ، سودا : ۷۰۰ ، ۷۰۳ -

قصیدہ در ہجو مولوی ساجد ، سودا :

۷۰۰ ، ۷۰۳ -

قصیدہ در منقبت حضرت لاطفہ ۴۰

سودا : ۹۹۱ -

قصیدہ در منقبت حضرت علی رضا ،

سودا : ۶۸۹ -

قصیدہ در منقبت جناب مرتضوی ،

قائم : ۷۸۵ -

قصیدہ در منقبت امام علی موسوی رضا

- ۸۸۲

قصیدہ در منقبت حضرت سیدی الہادی ،

سودا : ۶۹۱ -

قصیدہ در لغت حضرت سرور کائنات ۴ ،

قائم : ۷۸۵ -

قطعات تاریخ نسخہ گمراہی : ۷۵۸ ،

۱۰۸۹ ، گرداروند کے نام :

۱۰۸۹ ، زبان : ۱۰۸۹ - ۱۰۹۰ ،

بیان : ۱۰۹۰ - ۱۰۹۱ ، اہمیت :

۱۰۹۳ - ۱۰۹۴ : مختلف بولیوں

کے اثرات : ۱۰۹۳ ، ۱۱۱۵

۱۱۲۸ ، ۱۱۲۰ -

قصہ واحوال روہیلہ : ۹۸۵ ، ۹۸۶

۹۹۲ ، ۹۹۳ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۷۳

۱۰۷۵ ، برعظیم کی چھاس سالہ

تاریخ : ۱۰۷۶ ، زبان و بیان :

۱۰۷۷ ، بنیادی خصوصیت :

۱۰۷۷ ، ۱۰۸۱ -

قصیدہ در مدح آصف الدولہ ، سودا :

۶۹۲ ، قائم : ۷۸۵ -

قصیدہ در مدح امیر الاسراء ، قائم :

- ۷۸۵

قصیدہ در مدح ہشت خان خواجہ سرا

لڑ سودا : ۶۹۲ -

قصیدہ لضحیک روزگار (شہر آشوب)

سودا : ۶۴۸ ، ۶۴۹ ، ۶۸۹

۶۹۹ ، ۷۰۱ ، ۷۰۲ ، ۷۰۳

۷۰۵ ، ۷۰۶ -

قصیدہ جلوس آصف ، ایمان : ۹۷۳ -

قصیدہ در مدح سرقرار الدولہ ، سودا :

- ۶۸۹

قصیدہ در مدح سیف الدولہ ، سودا :

۶۹۲ ، ۷۲۹ -

قصیدہ در مدح شاہ زادہ سلیمان شکوہ ،

قائم : ۷۸۵ -

قصیدہ در شکایت لغائی یاران ، ہجو :

۸۱۵ -

قطعه تعریف آب، میر : ۹۳۶ -

قطعه دیوان سودا : ۷۱۹ -

قطعه بجز خواجہ سرا، میر : ۹۳۹ -

قطعه بجز 'مرید شیخ ہوا'، سودا :

۷۰۵ -

ک

کارنامہ، میر : ۲۴ -

کاشف الحقائق، جلد دوم : ۷۲۰

۹۷۸ -

کاشف المشکوٰۃ : ۱۰۶۱ -

کبت : ۳۴۰ -

گزہل کتھا : ۵۷، ۶۸، ۷۳، ۹۸۳

۹۸۵، ۹۸۷، ۹۸۹، ۹۹۰

۹۹۷، ستہ تعنیف : ۱۰۲۶

وجہِ قالیف : ۱۰۲۷ - ۱۰۲۹

نسخہ اسپرنگر : ۱۰۳۱، ۱۰۳۲

عباس : ۱۰۳۳ - ۱۰۳۴، زبان و

بیان : ۱۰۳۵ - ۱۰۳۶، ساحول :

۱۰۳۵ - ۱۰۳۶، دو واضح اسالیب

بیان : ۱۰۳۶ - ۱۰۳۸، مختلف

بولیوں کے اثرات : ۱۰۳۸ -

۱۰۳۹، زبان و بیان : ۱۰۴۱

۱۰۶۸، ۱۰۷۱، ۱۰۷۹، ۱۰۹۲

۱۱۰۲، ۱۱۲۱ -

حرکت رس چندرکا : ۱۰۸۵ -

کلام اللہ : دیکھیے قرآن شریف -

کلام مجید : دیکھیے قرآن شریف -

کلام سودا : فہ : ۷۱۰ -

کلیات الشعرا : ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱

۱۳۳ -

کلیات طریات : ۳۶۶، ۳۱۵، ۳۱۶ -

کلیات جرات، جلد دوم : ۸۱۳

۸۱۴، فہ : ۸۸۱ -

کلیات جعفر زلی : ۹۲ - ۹۳، نسخہ

لندن : ۱۱۷، ۱۹۶ -

کلیات حسرت، جعفر علی : ۳۰

۳۸۱، ۳۸۵، ۳۸۷، ۳۸۹

۳۸۰، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴

دیوان رباعیات حسرت : ۳۸۳

فصل در شہر آشوب : ۳۸۳

نسخہ گراچی : ۹۲۸ -

کلیات حضرت رکن الدین عشق اور

... شاعری : ۹۷۶ -

کلیات واضح : ۹۳۵، ۹۳۷، ۹۷۸ -

کلیات سودا : ۳۸۳، ۶۳۰، ۶۳۱

۶۹۹، ۷۰۹، ۷۶۹، ۷۷۰ -

مرتبہ آسی : ۶۷۰، الحاقی کلام :

۶۷۰، جدید ترتیب : ۶۷۰

۶۸۶، جلد اول : ۷۱۸، جلد

دوم : ۶۳۷، ۷۱۶، ۷۱۹

۷۲۰، ۱۰۲۲ - پیرا ایڈیشن

مرتبہ آسی : ۶۷۰، الحاقی کلام :

۶۷۰، ۶۸۶، جلد دوم : ۹۲۸

- مرتبہ صدیقی، شمس الدین :

۶۷۰، جلد اول : ۷۱۷، ۷۲۰

۸۱۵، جلد دوم : ۷۲۰، ۷۵۹

۸۱۵ - کلیات سودا بہ خط

سودا : فہ : ۶۶۹، نسخہ انڈیا

آسی (روچرڈ جانسن) : ۶۶۹

اول : ۱۷ -

لغتِ زبانِ ہندوستانی : ۱۰۶۲ -

لکھنؤ کے چند نامور شعرا : ۸۷۵ -

لنگوشٹک سروے آف انڈیا : جلد

نہم : ۱۰۷۱ -

لنگوا ہندوستانی کا (گرامر اور لغت) :

۱۰۶۳ -

لیسنز آف ہسٹری : ۱۷ -

لیٹر "مفلز" : ۸۹ -

م

ماکرالامراء : ۱۷۵ ، ۳۰۷ ، ۳۳۰

۱۷۴ : جلد دوم : ۷۷۵ -

مائرا الکرام : ۱۷۵ ، ۳۳۱ -

مائرا عالمگیری : جلد دوم : ۷۷۵ -

مائلو : ۳۷ -

مباحث : ۱۷۸ ، ۵۰۰ -

مشر ، لسخہ لاہور : ۲۳ ، ۳۷

۱۵۲ - ۱۵۳ - ۱۵۴ ، ۱۵۶

۱۷۸ -

مثنوی آروئے سخن : ۱۵۳ -

مثنوی اشوب نامہ ہندوستان : ۳۸۲ -

مثنوی اچکر/اژدر نامہ : ۵۱۹ ، ۵۵۲

۶۳۹ ، ۶۲۰ -

مثنوی اشتیاق نامہ : ۹۷۳ -

مثنوی اعجاز عشق : راسخ : ۷۸۹

۹۵۶ ، ۹۶۱ -

مثنوی اعجاز عشق : میر : ۳۷۶

۶۲۰ ، ۶۲۸ ، ۶۲۹

۶۳۰ ، ۹۵۷ -

۹۷۶ ، ۹۷۷ ، ۹۷۸ ، ۹۷۹

۹۷۷ : لسخہ رام پور : ۳۱۹ -

کاستانِ سعدی : ۲۶ ، ۳۰ -

کاستان (منظوم اردو) : ۱۰۸۳ -

کاشن علی خاں : ۱۲۷ ، ۶۳۵ ، ۹۳۱

۱۰۸۱ ، ۹۶۳ -

کاشن سخن : ۱۳۵ ، ۲۶۵ ، ۲۸۳

۱۳۲ ، ۱۳۹ ، ۱۵۵ ، ۱۵۶

۱۵۶ ، ۱۷۷ ، ۱۹۰ ، ۱۹۱

۱۹۲ ، ۱۹۹ ، ۲۳۰ ، ۲۳۱

۹۷۸ ، ۹۷۵ -

کاشن گفتار : ۳۳۹ ، ۳۴۰ ، ۳۴۲

۳۷۹ ، ۱۶۰ ، ۲۱۶ ، ۲۱۷

۱۵۳ ، ۱۵۶ ، ۱۸۱ ، ۹۸۷ -

کاشن نوبہار : ۹۹۳ ، ۱۰۹۸ -

کاشن وحدت : ۱۲۳ ، ۱۳۱ -

کاشن ہند : ہمدردی : ۳۱۹ ، ۳۶۲

کاشن ہند : نطق : ۱۳۳ ، ۱۳۹

۱۳۳ ، ۱۳۵ ، ۱۷۸ ، ۱۸۰

۲۶۶ ، ۲۶۷ ، ۲۸۳ ، ۳۶۳

۳۹۳ ، ۵۰۱ ، ۵۰۲ ، ۵۵۹

۶۳۷ ، ۷۱۷ ، ۷۱۸ ، ۸۰۱

۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۹۳۲ ، ۹۳۰

۱۰۱۱ -

کاشن ہند : یوسف علی خاں : ۳۵ -

تھکرائسٹ اور اس کا عہد : ۹۹۸ -

ل

لازم المبتدی : ۲۸۹ -

لتربری ہسٹری آف ہرشیا : جلد

- مثنوی افغان پسر : ۶۰۰ - ۹۵۷ -
 مثنوی انقلاب زمانہ : ۹۵۸ -
 مثنوی "ایک اس شہر میں آچکا ہے" :
 ۹۶۰ - موضوع : ۹۶۰ -
 مثنوی باغ فردوس : ۸۷۱ -
 مثنوی بحر المحبت : ۶۲۸ -
 مثنوی برق ناب : ۹۷۴ -
 مثنوی بوستان خیال : ۸۵۸ -
 مثنوی چار دانش : ۱۰۰۵ -
 مثنوی چار عشق : ۸۰۹ -
 مثنوی بے کلب نامہ : ۹۷۵ -
 مثنوی بے لعلی شاہ جہاں آباد : ۶۹۹ -
 مثنوی بیان میلہ چٹہ : ۳۰۵ -
 مثنوی بولان واقعہ : ۷۲۳ - ۸۰۱ -
 ۸۰۲ -
 مثنوی تراب : مد جیبی و ملا کی
 داستان : ۳۱۳ - ۳۱۵ -
 مثنوی تصویر محبت : ۶۲۴ -
 مثنوی تعریف آغا رشید و طوطا : ۶۲۰ -
 مثنوی تعریف "ہز" : ۶۲۰ -
 مثنوی تعریف بنارس : ۹۱۸ -
 مثنوی تعریف ہنگوٹ : ۳۰۵ -
 مثنوی تعریف دیوان : . . . زند :
 ۶۵۱ - ۷۰۷ -
 مثنوی تعریف سک و گربہ : ۶۲۰ -
 مثنوی در تعریف شکار آصف الدولہ :
 ۷۰۷ -
 مثنوی تعریف ہولی : ۳۰۵ -
 مثنوی تنبیہ الجہال : ۶۲ -
 مثنوی تنبیہ المؤمنین : ۱۲۵ -
- مثنوی توشہ آخرت : ۸۶۹ -
 مثنوی تہنیت عید : ۸۵۱ -
 مثنوی چنبر عشق : ۹۵۶ - پلاٹ :
 ۹۵۷ - ۹۶۰ -
 مثنوی چنبر ہولی : ۶۳۹ - ۷۷۰ -
 مثنوی جشن ہولی و گنبدانی : ۶۲۰ -
 مثنوی چنگ نامہ : ۶۲۰ - ۷۷۰ -
 مثنوی چنگ نامہ حیدر : ۷۰۹ -
 مثنوی چنگ نامہ اہم : ۷۰۹ -
 پلاٹ : ۷۷۰ - ۸۹۰ -
 مثنوی چنگ نامہ محمد حنیف : ۱۳۵ -
 ۵۱ -
 مثنوی جوان و عروس : ۶۲۰ -
 مثنوی جوش عشق : ۶۲۰ - ۶۲۱ -
 موضوع : ۶۲۲ -
 مثنوی جوش و غروش : ۱۵۱ -
 مثنوی چند بدن و سیار : ۷۹۱ -
 ۸۵۸ -
 مثنوی حسن و عشق از حسامی :
 نسخہ گجراتی : ۹ - ۱۰ - قصہ :
 ۱۵۰ - کاتب : فتح : ۱۵۱ - ۸۵۶ -
 مثنوی حسن و عشق از میر : ۹۵۶ -
 پلاٹ : ۹۵۷ - ۹۶۱ -
 مثنوی حکایت احوال تاجر : ۹۵۶ -
 قصہ : ۹۵۹ - ۹۶۰ -
 مثنوی حکایت "نثار" : ۹۳۵ - ۹۳۹ -
 مثنوی حکایت عشق : ۳۷۶ - ۶۲۰ -
 پلاٹ : ۶۲۹ - ۶۳۰ - ۹۵۷ -
 مثنوی غاورنامہ : ۸۷۰ - ۸۷۱ -
 مثنوی خسرو و شیرین : ۹۷۳ -

مثنوی خواب و خیال . اثر : ۳۷۷
 ۳۷۸ ، ۳۹۷ ، ۳۸۸ ، ۳۹۸
 ۳۳۶ ، ۸۰۰ ، ۸۰۱ ، خود نوشت
 سوانح : ۸۰۲ ، دو دفعه میں
 لکھی گئی : ۸۰۲ - ۸۰۳ ، خلاص
 طبع : ۸۰۳ - ۸۰۴ ، نفسیات کی
 کتابوں پر : ۸۰۵ ، پوشیدہ کہانی :
 ۸۰۶ - ۸۰۷ ، تکنیک و ترتیب :
 ۸۰۷ - ۸۰۸ ، زبان و بیان : ۸۰۸ -
 ۸۰۹ ، شعرائے مابعد پر اثر : ۸۰۹ -
 ۸۱۰ ، ۹۵۸
 مثنوی خواب و خیال : میر : ۵۰۹
 ۵۲۳ ، ۵۲۴ ، ۶۲۰ ، پلاٹ :
 ۶۲۱ - ۶۲۲ ، ۸۳۵
 مثنوی خوانِ کرم : ۸۵۷ ، ۸۵۸ -
 مثنوی خوانِ نعمت : ۸۳۱ ، ۸۰۹ -
 ۸۵۰
 مثنوی در بیان انقلاب زمانہ (شہر
 آشوب) : ۹۵۱ -
 مثنوی در بیانِ خردس : ۶۳۵ -
 مثنوی در بیانِ کشمکشِ خواب
 آصف الدولہ : ۵۱۰ ، ۶۲۰ -
 مثنوی در بیانِ کذب : ۳۷۹ ، ۶۲۰ -
 ۶۳۸
 مثنوی در بیانِ سرخِ بازاں : ۶۲۰ -
 ۶۳۱
 مثنوی در بیانِ ہول : ۶۲۰ -
 مثنوی در بابے عشق : ۳۱۵ ، ۳۷۶ -
 ۳۸۷ ، ۵۱۷ ، ۵۳۲ ، ۵۷۸ -
 ۶۲۰ ، ۶۲۳ ، پلاٹ : ۶۲۶ -

۶۲۷ ، ماخذ : ۶۲۷ ، جذبہ عشق
 کا اظہار : ۶۲۸ ، ۶۳۰ ، ۷۹۰ -
 ۹۵۶ ، ۹۵۷ ، ۱۱۲۵ -
 مثنوی دل پذیر : ۸۷۰ -
 مثنوی راگ مالا : ۳۳۷ ، مشمولات :
 ۳۲۸ - ۳۲۹
 مثنوی رد ایراد احسن الدین خان
 بیان : ۳۱۱ -
 مثنوی رد ایراد سخن بہ میر سجاد :
 ۳۷۳ -
 مثنوی رخوان و روح الزا : ۸۵۸ -
 مثنوی رمز الصلوٰۃ : ۷۷۰ ، ۷۷۱ -
 ۷۸۷ ، ۷۸۸ -
 مثنوی رموز العارفین : ۸۲۶ ، ۸۳۱ -
 اسبقہ اصول تصوف و معرفت :
 ۸۳۲ - ۸۳۳ ، ۸۷۲ -
 مثنوی زنی فاحشہ : ۸۰۱ ، ۸۳۲ -
 مثنوی سجد الانرار : ۹۵۸ -
 مثنوی سبیل ہدایت : ۶۵۶ ، وجہ
 تصنیف : ۶۶۳ ، آئین مرثیہ :
 ۶۶۳ ، اردو دیباچہ : ۶۶۳ -
 ۶۶۵ ، ۷۰۷ -
 مثنوی سحرالبیان : ۳۷۷ ، ۳۷۸ -
 ۳۸۸ ، ۶۳۶ ، ۸۰۶ ، ۸۰۷ -
 ۸۰۸ ، ۸۱۱ ، ۸۱۹ ، ۸۲۲ -
 ۸۲۳ ، ۸۲۶ ، ۸۲۸ -
 ۸۳۱ ، ۸۳۲ ، ۸۳۷ ، ۸۳۹ -
 تکمیل : ۸۵۰ ، اہمیت : ۸۵۰ -
 ۸۵۱ ، کہانی : ۸۵۲ - ۸۵۵ ،
 ماخذ : ۸۵۵ ، انشاء کا اعتراض :

مثنوی طور معرفت : نسخہ لاہور :

فہ ۱۲۴ : ۱۲۵ -

مثنوی طوطی نامہ : ۳۷۸ - ۸۷۰

۸۸۲ : ۸۸۳ : پلاٹ : ۸۸۳ -

۸۸۶ : مزاج اور موضوعات پر

سحرالبیان کا اثر : ۸۸۶ - ۸۹۰

۸۹۳ : ۹۲۲ : ۹۲۸ : ۱۰۸۸

- ۱۱۱۶

مثنوی ظہور کلی : ۳۱۳ : ۳۱۴ -

مثنوی عابد کہ دو زوجہ داشت :

۹۵۶ : قصہ : ۹۵۹ : ۹۶۰ -

مثنوی عارفانہ : ۹۳۵ : ۹۳۹ -

مثنوی عاشورنامہ : ۳۵ : ۳۶

زبان : ۳۷ : پلاٹ : ۳۸ - ۵۱

خصوصیت : ۵۱ - ۵۳ : فارسی

الحال و حروف : ۵۳ : لسانی

تجزیہ : ۵۳ - ۵۹ : 'ولادت نامہ'

اور 'معجزۃ الار' سے تقابل مطالعہ :

۶۱ - ۶۲ : ۶۳ : ۷۲ : ۷۳ : ۲۳۹

- ۳۵۱

مثنوی عاقل خان : ۷۸۹ -

مثنوی عالم آب : ۱۵۲ -

مثنوی عرفان : ۱۲۵ -

مثنوی عشق درویش : دیکھیے مثنوی

قصہ شاہ لہذا -

مثنوی علی نامہ : ۳۴ : ۷۶ -

مثنوی فتح نامہ نظام شاہ : ۷۶ -

مثنوی لراق نامہ : ۹۷۳ -

مثنوی قصہ ابو سعید : ۳۴ -

مثنوی قصہ کے نظیر : ۸۵۸ -

۸۵۸ : انفرادیت : ۸۵۸ - ۸۶۷

زبان و بیان : ۸۶۷ - ۸۶۹

متروکات : ۸۶۹ : شفیق اور حالی

کے اعتراض : ۸۶۹ - ۸۷۰

الثرات مایہ : ۸۷۰ - ۸۷۱ : تراجم

اور ماخوذ ثواسی : ۸۷۱ : ۸۸۲

۸۸۴ : ۸۸۷ : ۸۸۹ : ۸۹۰

- ۱۰۴۰ : ۱۰۸۸ : ۱۱۱۶ -

مثنوی مکتبہ نامہ : ۸۵۸ -

مثنوی سوز و گداز : شوق : ۹۲۴ -

مثنوی سوز و گداز، واسوخت عشق :

- ۹۳۹

مثنوی سیف الملوک بدیع الجہال :

- ۸۵۸

مثنوی سیل سجنوں : ۲۷۶ -

مثنوی شادی آصف الدولہ : ۸۳۱

- ۸۴۲ - ۸۴۳

مثنوی شرح حال : ۹۵۹ : خاکہ :

- ۹۵۹

مثنوی شعلہ شوق : ۳۷۶ : ۳۸۷

۵۱۶ : ۵۷۸ : ۶۲۰ : اصل نام :

۶۲۳ : مآخذ : ۶۲۳ : پلاٹ :

۶۲۳ - ۶۲۶ : ۶۲۹ : ۶۳۰

۶۳۶ : ۶۶۷ : ۷۹۱ : ۹۵۹ -

مثنوی شکارنامہ : ۳۷۵ : ۶۲۰

۶۳۱ : تفصیل : ۶۳۲ - ۶۳۳

- ۶۳۳

مثنوی شور عشق معروف بہ سوز و

ساز -

مثنوی طلسم حیرت : ۱۲۵ -

- مثنوی قصه حبیبی : ۴۴ -
 مثنوی قصه شاه اشدا سمنی به عشق
 درویشی : ۳۷۹ - ۴۵۹ - ۷۸۹ -
 ۷۹۱ -
 مثنوی قصه طفل شیشه گر : ۷۰۷ -
 مثنوی قصه لک سمنی به حیرت افزا :
 ۳۷۹ - قصه : ۷۸۸ - ۷۸۹ -
 مثنوی قضا و قدر : ۱۵۲ - ۲۲۷ -
 مثنوی قطب مشتری : ۸۵۸ -
 مثنوی قهوه و حقه : ۳۵۱ -
 مثنوی کارنامه عشق : ۱۶۵ -
 مثنوی گنجی کاچه : ۶۲۰ - ۶۳۵ -
 مثنوی کتبدانی آصف الدوله : ۶۳۱ -
 مثنوی کتخدانی بشن سنگه : ۶۲۰ -
 مثنوی کتخدانی مرزا جعفر : ۹۱ -
 ۱۰۶ -
 مثنوی کدم راو یدم راو : ۱۵۵ -
 ۱۷۸ - ۸۵۸ -
 مثنوی کشتی عشق : ۹۳۱ - پلاط :
 ۹۵۶ - ۹۵۷ - ۹۶۰ - ۹۶۱ -
 مثنوی گل و عنبر : ۸۷۱ -
 مثنوی گلزار ارم : ۸۲۵ - ۸۳۵ -
 ۸۳۱ - شاه مدارکی چهژبان : ۸۳۵ -
 ۸۳۶ - مذمت لکهنو : ۸۳۶ -
 تریف فیض آباد و لال باغ : ۸۳۶ -
 ۸۳۸ - اهمیت : ۸۳۹ -
 مثنوی گلزار خیال : ۱۵۳ -
 مثنوی گلزار عشق : ۱۰۱۳ -
 مثنوی گلزار لعل : ۳۷۸ - ۸۷۰ -
 ۸۷۱ -
 مثنوی گلزار وحدت : ۳۱۴ -
 مثنوی گلشن عشق : ۱۵۰ - ۸۰۷ -
 ۸۵۸ - ۸۵۹ -
 مثنوی گنج الاسرار : ۲۱۴ -
 مثنوی گنجینه حسن : ۹۵۷ - موضوع :
 ۹۵۸ -
 مثنوی گنجینه عشق : ۹۵۶ -
 مثنوی گیان سروپ ، نسخه گجراتی :
 ف ۳۱۰ - ۳۱۲ - ۳۱۵ - ۳۳۱ -
 مثنوی لذت عشق : ۸۷۱ -
 مثنوی لعل و گوهر : ۸۵۶ -
 مثنوی لیلای بختون - احمد گجراتی :
 ۲۸۹ -
 مثنوی لیلای بختون ، ایمان : ۹۷۳ -
 مثنوی مبارکبادی کتخدانی بشن سنگه
 پسر خورد راجه لاگرمیل : ۹۲۰ -
 مثنوی محمود و اباژ : ۱۵۲ -
 مثنوی محیط اعظم : دیکهه ساق لاله
 پیدل -
 مثنوی مدح آصف الدوله : ۷۰۷ -
 مثنوی مدح مولوی راشد : ۹۵۶ -
 مثنوی مدحیه : ۹۵۶ -
 مثنوی مذمت آینه دار : ۶۲۰ -
 مثنوی مذمت برشکال : ۶۲۰ -
 مثنوی مذمت دنیا : ۶۲۰ - ۶۳۱ -
 مثنوی مذمت گوزی : ۷۸۷ -
 مثنوی مرآت العجال : ۹۵۶ - موضوع :
 ۹۵۸ -
 مثنوی مرآت العشر : ۳۵ -
 مثنوی مرتبه خروس : ۶۲۰ -

- ۶۱
 مثنوی مومن خان مومن : ۸۱۰ -
 مثنوی موهبی ایل : ۶۲۰ ، ف ۶۴۳ -
 مثنوی سهر و ماه : ۱۵۲ ، ۸۵۶ -
 - ۸۵۳
 مثنوی مینار میر : ۵۱۹ -
 مثنوی تاز و نیاز : ۹۵۶ ، ۹۵۷ -
 مثنوی نزهت العاشقین : ۳۵ ، ۶۱ -
 مثنوی سنگ نامه : ف ۵۱۵ ، ۶۲۰ ،
 ۶۳۱ ، سه تصنیف : ۶۳۳ ، ۶۳۵ ،
 - ۶۳۱
 مثنوی قتل انبوت : ۹۶۳ -
 مثنوی قتل یمر مرد : ۹۶۰ -
 مثنوی قتل زن قاضیه : ۹۶۰ -
 مثنوی قتل زن عمده : ۹۶۰ -
 مثنوی قتل قصائی : ۸۳۱ ، ۸۳۲ -
 - ۹۶۰
 مثنوی قتل گبوتر باز : ۹۶۳ -
 مثنوی قتل کلاوت : ۸۳۱ ، ۹۶۰ -
 مثنوی قل دمن : ۸۰۷ -
 مثنوی نور الانظار ، خاکه : ۹۵۸ -
 - ۹۵۱
 مثنوی نهان لکھبود : ۳۰۵ -
 مثنوی لیرنگی محبت : ۹۵۶ ، پلاک :
 - ۹۶۰ ، ۹۵۷
 مثنوی وصال العاشقین : ۶۱ ، ۵۰۵ -
 مثنوی وصف بهنگران : ۳۰۵ -
 مثنوی وصف پنگهت : ۳۳۱ -
 مثنوی وصف بکاکو و خط : ۳۳۹ ،
 - ۵۲۷ ، ۳۳۱

- مثنوی معانی عشق : ۳۸۷ ، ۳۸۸ ،
 ۵۱۷ ، ۵۷۸ ، ۶۲۰ ، ۶۲۱ ،
 ۶۲۲ ، پلاک : ۶۲۳ ، ۹۵۶ -
 مثنوی معجزه آثار : ۳۵ ، ۶۰ ، زبان :
 - ۶۱ - ۶۷
 مثنوی معجزه قاطعه : ۳۴ -
 مثنوی معراج نامه : ۳۴ -
 مثنوی مکتوب الشوق : ۹۵۶ ،
 موضوع : ۹۵۸ ، ۹۷۵ -
 مثنوی مکتوب شوق : ۹۳۷ ، ۹۵۸ -
 مثنوی من صحبایان / اسرار اسنیه :
 نسخه گرجایی : ۳۱۵ - ۳۱۶ ،
 - ۳۳۱
 مثنوی من لکن : ۱۱۱۲ -
 مثنوی منشورات کمال عظیم آبادی :
 نسخه پشم : ۳۶ -
 مثنوی منطق الطیر : ۳۰ -
 مثنوی منطق الطیر : منظوم ترجمه :
 - ۱۰۸۳
 مثنوی منظوم آندس : ۱۱۱۳ -
 مثنوی مور نامه : ۳۷۶ ، ۶۳۰ ،
 پلاک : ۶۲۸ -
 مثنوی موش نامه : ۳۰۹ -
 مثنوی موعظه آرائش معشوق : ۱۱۹۸ ،
 - ۳۱۷ - ۳۱۸
 مثنوی مولانا روم : ۳۵۹ ، ۵۹۳ ،
 ۶۳۰ ، ۶۳۱ ، ۷۳۸ ، ۸۳۳ -
 مثنوی مولود نامه ، فتاحی : ۳۴ ،
 - ۶۱
 مثنوی مولود نامه ، مختار : ۳۴ ،

- مثنوی وصف تکیوں : ۳۰۵ -
 مثنوی وصف جوگن : ۳۰۵ ، ۳۳۱ -
 مثنوی وصف قصر جواہر : ۸۳۱ -
 مندرجات : ۸۳۹ - ۸۵۰ -
 مثنوی وصف قہرہ : ۳۳۹ ، ۳۴۵ -
 ۳۴۶ -
 مثنوی وصف کاجن : ۳۰۵ -
 مثنوی وصف گوجری : ۳۳۱ -
 مثنوی وصف ہول : ۳۳۱ -
 مثنوی وفات نائے اولیا : ۶۱ -
 مثنوی وفات نائے محب : ۶۱ -
 مثنوی وفات نائے بی بی فاطمہؑ : ۴۵ -
 ۶۱ ، زبان : ۶۱ - ۶۷ -
 مثنوی وفات نائے حضرت فاطمہؑ :
 ۳۵ -
 مثنوی وقائع ثنا : موضوع : ۸۱ -
 ۸۲ ، بلاک : ۸۳ - ۸۷ ، اسلوب :
 ۸۷ - ۸۸ ، زبان : ۸۸ - ۸۹ -
 لہجہ : ف ۸۳ -
 مثنوی ہجو اکول : ۶۲۰ -
 مثنوی ہجو لکاری : ۶۶۳ -
 مثنوی ہجو حجام : ۷۸۷ -
 مثنوی ہجو حویلی : ۸۳۱ ، ۸۳۳ -
 ۸۴۵ -
 مثنوی ہجو خانہ خود : ۶۲۰ ، ۶۴۱ -
 مثنوی ہجو شطھی بیچ مذاں : ۶۲۰ -
 ۶۴۰ -
 مثنوی ہجو شدت سرما : ۴۷۹ ،
 ۷۷۰ ، ۷۸۷ -
 مثنوی ہجو مائل خان : ۶۴۱ -
 مثنوی ہجو فوق : ۷۸۷ -
 مثنوی ہجو کذب : ۶۴۱ -
 مثنوی ہجو ہد بقا : ۶۴۷ -
 مثنوی ہجو لا اہل - - - : ۶۴۰ ،
 ۶۴۹ -
 مثنوی ہشت ہشت : ۱۰۱۱ ، ۱۰۱۲ -
 ۱۰۱۳ -
 مثنوی ہشت گزار : ۱۱۲۲ ، ۱۱۲۳ -
 مثنوی ہنگامہ عقل : ۱۶۵ -
 مثنوی ہیرا من طوطا : ۱۱۲۳ -
 مثنوی ہوسف زلیخا ، احمد گجراتی :
 ۲۸۹ -
 مثنوی ہوسف زلیخا ، جاسی : ۸۰۷ -
 مثنویات حسن ، چند اول : ف ۸۲۶ ،
 ۸۴۲ ، ۸۵۲ ، ۸۵۳ -
 مثنویات راسخ : ۹۵۷ ، ۹۵۸ -
 مثنویات میر جعفر میر : ۶۴۹ -
 مجمع الانتخاب ، نسخہ لاہور : ۱۱۵ ،
 ۲۷۴ ، ۲۸۵ ، ف ۳۳۳ ، ۳۴۹ ،
 ۵۵۶ ، ۵۶۳ ، ۶۴۶ ، ۷۶۷ ،
 ۸۱۴ ، ۸۱۷ ، ۸۳۱ ، (تین)
 تذکرے : ۸۸۱ ، ۹۲۸ ، ۱۰۱۳ ،
 ۱۰۸۴ -
 مجمع التفائس ، نسخہ گجراتی : ۲۴ ،
 ۳۷ ، ۱۲۲ ، ف ۱۳۱ ، ۱۳۳ ،
 ۱۵۳ ، ۱۷۷ ، ۱۷۹ ، ۱۸۰ ،
 ۲۰۸ ، ۲۳۹ ، ۳۵۹ ، ۴۱۷ ،
 ۵۲۷ ، ۵۳۱ ، نسخہ رام پور :
 ۵۵۱ ، ۵۵۲ ، ۵۶۰ ، ۶۴۵ ،
 ۷۵۸ ، ۷۵۹ ، ۷۷۳ ، ۸۲۹ -

مجموعہ اسماء منظر : ف ۳۶۷ -

مجموعہ الصاف ، نسخہ کراچی :

۱۰۲۲ -

مجموعہ توازیح : ۵۵۸ ، ۸۱۵ -

مجموعہ لغز : ۹۱ ، ۱۱۷ ، ۱۲۷

۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۳۵ ، ۱۳۶

۱۴۹ ، ۱۵۰ ، ۲۵۵ ، ۲۵۴

۲۸۳ ، ۲۸۸ ، ۳۳۹ ، ف ۳۰۷

۳۱۷ ، ۳۱۹ ، ۳۲۱ ، ف ۳۲۷

۳۶۲ ، ۵۰۱ ، ۵۲۹ ، ۵۵۸

۶۶۷ ، ۷۱۸ ، ۷۵۸ ، ۸۱۳

۸۷۲ ، ۹۳۰ ، ۹۷۶ ، ۹۸۷

جلد اول : ۱۳۱ ، ۳۶۲ ، ۸۱۵

۹۲۹ ، ۱۰۲۲ ، ۱۱۳۰ ، جلد دوم :

۲۳۰ ، ۲۸۳ ، ۵۶۰ ، ۷۱۷

۸۱۲ ، ۸۱۳ ، ۸۷۵ ، ۹۸۱ -

محبوب الزین تذکرۂ شعرائے دکن :

جلد اول : ۹۷۹ ، ۹۸۰ ، جلد

دوم : ف ۳۲۵ -

محبوب القلوب ، نسخہ کراچی : ۹۸۳

۹۹۷ ، ۱۰۱۱ ، ۱۰۱۱۱ : سند تصنیف :

۱۰۱۳ ، موضوع : ۱۰۱۳ -

غزل الغرائب : ۳۶ -

غزل نکات : ۷۳ ، ۷۵ ، ۹۱ ، ۱۱۵

۱۱۶ ، ۱۱۸ ، ۱۳۳ ، ۱۳۴

۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۳۵ ، ف

۲۵۸ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵

۲۸۶ ، ۳۲۶ ، ۳۳۰ ، ۳۵۸

۳۶۳ ، ۳۷۶ ، ف ۳۹۳ ، ف ۳۰۷

۳۱۷ ، ۳۱۸ ، ۳۲۰ ، ۳۲۱ ، ف

۳۲۶ ، ۳۹۶ ، ۵۳۱ ، ۵۴۲

۵۴۳ ، ۵۵۸ ، ۵۶۰ ، ۵۶۱

۶۵۰ ، ۶۶۸ ، ۶۶۹ ، ۷۱۶

۷۱۷ ، ۷۱۹ ، ۷۲۰ ، ۷۳۰

۷۳۱ ، ۷۳۶ ، ۷۵۸ ، ۷۵۹

۷۶۵ ، ۷۷۱ ، ۷۷۲ ، ۷۷۳

۷۹۳ ، ۸۱۲ ، ۸۱۳ ، ۸۱۸

۸۲۸ ، ۸۲۹ ، ۸۳۰ ، ۸۷۳

۸۷۹ ، ۹۲۹ ، ۹۳۰ ، ۹۳۱

۹۸۷ -

خطوطات زیریں : ف ۱۰۶۲ -

خطوطات کیلاں لاہوری : آج :

۲۰۸ -

غنی احوال شاہ جهان آباد : ۳۸۳

۸۷۹ ، ۸۸۳ -

غنی حال لشکر : ۳۸۳ -

غنی شکوہ و شکایت : ۳۸۵ ، ۳۸۶

غنی شہر آشوب ، حاتم : ۳۳۰ ، ۳۳۱

۳۳۱ -

غنی شہر آشوب ، سودا : ۳۳۹ ، ۳۴۰

۷۰۶ -

غنی شہر آشوب ، قائم : ۳۷۹

۷۶۶ ، ۷۸۶ -

غنی شہر آشوب ، لاجی : ۳۳۳ -

غنی شہر کامان حسب حال خود :

۶۳۷ ، ۶۳۸ -

غنی واسو : ۳۸۵ ، ۳۸۶ -

غنی ہجو بلاں رائے : ۶۳۷ ، ۶۳۸ -

غنی ہجو دستخطی فرد : ۶۳۷ -

غنی ہجو "شیخ جی اہیہ رچائے ہیں"

- ۸۷۲

مقالات الشعراء، حیرت : ک ۱۳۱

ف ۵۰۰ / ۳۲۰ / ۳۲۱ / ۸۱۳ -

مقالات الشعراء، میر قالم : ۳۲۰

- ۳۳۱

مقالات حافظ عمود شیرانی، جاد دوم :

- ۷۵۷

مقالات شیرانی : ۹۹۸ -

مقالات مظہری : ۳۶۶ -

مقدمہ دیوانِ باقر آگاہ : ۱۰۱۷ -

مقدمہ شعر و شاعری : ۶۹۹ / ۷۳۳ -

مکاتیب رام لرائی : ۹۷۸ -

مکاتیب سرزا مظہر : ۳۶۶ -

مکتوبات عشق : ۹۳۵ -

مکتوبات شاہ ولی اللہ : ۳۱۶ -

ملفوظات : ۳۶۳ -

ملفوظات عزیزى : ۱۰۶۹ -

موجت عظمیٰ : ۱۵۳ -

سہا بہاوت : ۷۶ -

سحر الروز و دلبر : ۲۳۸ / ۹۹۳ -

میر تقی میر - حیات اور شاعری :

- ۶۳۷

میر و سیریات : ف ۵۰۵ / ۵۵۶

- ۵۶۲ / ۵۶۱

میر حسن - حیات اور ادبی خدمات :

- ۸۷۲

میر حسن اور ان کا زمانہ : ک ۸۱۹

ف ۸۷۳ / ۸۷۴ / ۸۷۵ -

میر حسن اور خاندان کے دوسرے

شعرا : ۸۷۲ -

میخائیل : ۳۹۲ / ۳۱۸ -

- ۷۰۵ : - - -

غمنس ہجو سکندر شاعر : ۸۳۷ -

غمنس ہجو قاضی : ۷۸۶ -

غمنس ہجو لشکر : ۳۷۹ / ۶۳۷

- ۶۳۱ / ۶۳۸

مرآۃ الاصلاح : ۱۶۳ / ۱۶۵ / ۱۷۱ -

مرائز میر : ۶۳۷ -

مردم دہلہ : ۲۳ / ۳۹ / ۳۷ / ۱۳۳

- ۷۵۸ / ۳۷۷ / ۱۷۸ / ۱۷۷ -

مرزا محمد رفیع سودا : ۷۱۸ / ۷۲۰

ف ۷۶۹ -

مرزا محمد علی ندوی - ان کا عصر اور

کلام : ۹۷۵ / ۹۷۶ -

مرزا مظہر جانجالی اور ان کا کلام :

ف ۳۶۷ / ۳۱۶ / ۳۱۷ -

مرزا مظہر جانجالی کے خطوط : ۳۱۷ -

مرام دہلی : ۱۷ / ۱۳۶ / ۱۷۰ -

- ۱۷۱ / ۱۸۰ / ۱۹۵ / ۱۹۶

- ۲۰۸ / ۲۳۹ -

مزارات اولیائے دہلی : ۹۲۹ -

مزاہیر، حصہ اول : ۶۳۶ -

المزہر : ۱۵۲ -

مائتروپ : ۷۰۳ -

ممدس حالی : ۶۹۹ -

مشکوۃ النبوت : ف ۳۲۵ -

مصحنی - حیات و کلام : ۳۶۲ -

معمولات مظہریہ : ف ۳۵۹ / ۳۶۰

- ۳۶۳ / ۳۱۶ / ۳۱۷ -

مفتاح التواريخ : ۱۱۷ / ۱۳۱ / ۱۳۵

- ۲۴۳ / ۲۸۳ / ۵۵۸ / ۵۵۹

معنی کی تشریح : ۱۵۷ - ۱۵۸

اسلا اور اصول لغت : ۱۵۸ - ۱۵۹

دوسری زبانوں کے الفاظ : ۱۵۹

الفاظ کی تشریح اور معنی نویسی :

۱۵۹ - ۱۶۰ ۱۶۸ ۱۷۷ ۲۳۷

۱۶۹ ۱۰۸۱ -

نوادیر الکمل : ۵۰۳ ۵۰۷ -

نوادیر المصادر : ۱۶۹ -

لوائے وطن : ۹۷۷ -

لواقض الروافض : ۱۲۳ -

لوسر بار : ۲۸۹ -

لو طرز مرصع : ۹۸۳ ۹۸۵ ۹۸۶

۹۸۷ ۹۹۳ ۹۹۸ ۹۹۹ ۹۹۹

۱۰۰۸ ۱۰۰۹ ۱۰۱۰ ۱۰۱۱

۱۰۱۲ ۱۰۱۳ ۱۰۱۴ ۱۰۱۵

۱۰۱۶ ۱۰۱۷ ۱۰۱۸ ۱۰۱۹

۱۰۲۰ ۱۰۲۱ ۱۰۲۲ ۱۰۲۳

۱۰۲۴ ۱۰۲۵ ۱۰۲۶ ۱۰۲۷

۱۰۲۸ ۱۰۲۹ ۱۰۳۰ ۱۰۳۱

۱۰۳۲ ۱۰۳۳ ۱۰۳۴ ۱۰۳۵

۱۰۳۶ ۱۰۳۷ ۱۰۳۸ ۱۰۳۹

۱۰۴۰ ۱۰۴۱ ۱۰۴۲ ۱۰۴۳

۱۰۴۴ ۱۰۴۵ ۱۰۴۶ ۱۰۴۷

۱۰۴۸ ۱۰۴۹ ۱۰۵۰ ۱۰۵۱

۱۰۵۲ ۱۰۵۳ ۱۰۵۴ ۱۰۵۵

۱۰۵۶ ۱۰۵۷ ۱۰۵۸ ۱۰۵۹

۱۰۶۰ ۱۰۶۱ ۱۰۶۲ ۱۰۶۳

۱۰۶۴ ۱۰۶۵ ۱۰۶۶ ۱۰۶۷

۱۰۶۸ ۱۰۶۹ ۱۰۷۰ ۱۰۷۱

۱۰۷۲ ۱۰۷۳ ۱۰۷۴ ۱۰۷۵

۱۰۷۶ ۱۰۷۷ ۱۰۷۸ ۱۰۷۹

۱۰۸۰ ۱۰۸۱ ۱۰۸۲ ۱۰۸۳

۱۰۸۴ ۱۰۸۵ ۱۰۸۶ ۱۰۸۷

۱۰۸۸ ۱۰۸۹ ۱۰۹۰ ۱۰۹۱

۱۰۹۲ ۱۰۹۳ ۱۰۹۴ ۱۰۹۵

۱۰۹۶ ۱۰۹۷ ۱۰۹۸ ۱۰۹۹

۱۱۰۰ ۱۱۰۱ ۱۱۰۲ ۱۱۰۳

۱۱۰۴ ۱۱۰۵ ۱۱۰۶ ۱۱۰۷

۱۱۰۸ ۱۱۰۹ ۱۱۱۰ ۱۱۱۱

۱۱۱۲ ۱۱۱۳ ۱۱۱۴ ۱۱۱۵

۱۱۱۶ ۱۱۱۷ ۱۱۱۸ ۱۱۱۹

۱۱۲۰ ۱۱۲۱ ۱۱۲۲ ۱۱۲۳

۱۱۲۴ ۱۱۲۵ ۱۱۲۶ ۱۱۲۷

۱۱۲۸ ۱۱۲۹ ۱۱۳۰ ۱۱۳۱

۱۱۳۲ ۱۱۳۳ ۱۱۳۴ ۱۱۳۵

۱۱۳۶ ۱۱۳۷ ۱۱۳۸ ۱۱۳۹

۱۱۴۰ ۱۱۴۱ ۱۱۴۲ ۱۱۴۳

۱۱۴۴ ۱۱۴۵ ۱۱۴۶ ۱۱۴۷

۱۱۴۸ ۱۱۴۹ ۱۱۵۰ ۱۱۵۱

۱۱۵۲ ۱۱۵۳ ۱۱۵۴ ۱۱۵۵

۱۱۵۶ ۱۱۵۷ ۱۱۵۸ ۱۱۵۹

۱۱۶۰ ۱۱۶۱ ۱۱۶۲ ۱۱۶۳

۱۱۶۴ ۱۱۶۵ ۱۱۶۶ ۱۱۶۷

۱۱۶۸ ۱۱۶۹ ۱۱۷۰ ۱۱۷۱

۱۱۷۲ ۱۱۷۳ ۱۱۷۴ ۱۱۷۵

۱۱۷۶ ۱۱۷۷ ۱۱۷۸ ۱۱۷۹

۱۱۸۰ ۱۱۸۱ ۱۱۸۲ ۱۱۸۳

۱۱۸۴ ۱۱۸۵ ۱۱۸۶ ۱۱۸۷

۱۱۸۸ ۱۱۸۹ ۱۱۹۰ ۱۱۹۱

۱۱۹۲ ۱۱۹۳ ۱۱۹۴ ۱۱۹۵

۱۱۹۶ ۱۱۹۷ ۱۱۹۸ ۱۱۹۹

۱۲۰۰ ۱۲۰۱ ۱۲۰۲ ۱۲۰۳

ہندوستانی گرائمر : ۱۰۶۱ / ۱۰۶۳
اردو ترجمہ : ۱۰۶۵ -

ی

یادگار دوستانہ روزگار : دیکھیے
تذکرۂ شورش -

یادگار شعرا : ف ۲۵۸ / ۱۰۷۳
- ۱۰۸۱ -

یادگار عشق : ۱۷۵ / ۱۷۶ -

یادگار وطن : ۶۲۳ -

یورپ میں دکنی غلطیات : ف ۲۹۰ -

مقالات

آ

آزاد بحیثیت محقق : ۹۷۷ / ۹۷۸ -

آزاد بلکراسی : ۱۸۰ -

آئندہ رام غلغلے کے اردو شعر : ۱۷۹ -

الف

احسن اللہ خان بیان : ۳۲۱ -

ادب میں صفات کا استعمال : ۱۱۲۹ -

اردو شاعری میں ایہام گوئی : ۳۰۷ -

اردو کی بابت فرانسیسیوں کی چند

نہایتیں : ۱۰۷۱ -

اردو میں قرآنی محاورات : ۱۰۷۷ -

اشرف کجراتی : ۳۲۹ -

ایہام : ۱۳۵ -

و

واحد باری : ۲۸۹ -

واجب نو ایسٹ الڈیا : ۱۰۶۲ -

وقائع بدائع : ۱۶ / ۱۳۲ / ۱۶۳
- ۱۶۵ -

وقائع عبدالقادر خان : ۱۰۶۹ /
- ۱۱۲۹ / ۱۰۹۳ -

ز

بجو چونک لوہس : ۱۰۶ -

بجو خان جہان چادر : ۱۰۶ -

بجو دائم خان : ۱۰۶ -

بجو دھرم داس : ۱۰۶ -

بجو رائے راہاں : ۱۰۶ -

بجو رحمت بالو : ۱۰۶ -

بجو سیہا چند دیوان : ۱۰۶ -

بجو شاکر خان فوج دار عالم : ۱۰۶ -

بجو عصمت لیکن لوہس معمر خان :

۱۰۷ / ۱۰۷

بجو فتح خان : ۱۰۶ -

بجو کوتوال شہر : ۱۰۷ / ۱۰۷ -

بجو مرزا خدا یار خان : ۱۰۶ -

ہسٹری آف فریڈم موومنٹ ان الڈیا :

جلد اول : ۱۷ -

ہسٹری آف لائبر شاپ : ۱۶ -

ہفت نماشا : ۱۷ / ۳۷ -

ہملٹ : ۷۳ -

ہمیشہ چار : ۲۸۵ -

ہندوستانی لاکشتری : ۱۰۶۵ -

پ

چار میں اردو زبان و ادب کا ارتقاء :

- ۹۷۷

بیاض سرزا جان شہش : ۱۰۰۰ -

پ

برائی اردو میں قرآن مجید کے ترجمے

اور تفسیری : ۱۰۶۰ ، ۱۰۶۸ -

بہش گشتار ، دیباچہ کلیات طبش :

- ۱۰۲۲

ت

توجیان الاشواق : ۵۰۰ -

تعیین زمانہ : ۲۳۰ ، ۹۲۷ -

تین نفی نوادر : ۲۶۵ ، ۱۰۷۳ -

ج

جعفر علی حسرت - حالات و انکار :

- ۹۲۷ ، ۹۲۸ -

ح

حسرت (جعفر علی خاں) : ۹۲۷ -

د

دیوان ولی کا ایک نادر نسخہ :

- ۳۱۹

س

ساقی نامہ " دردمند : ۳۱۹ ، ۳۲۰ -

ساقی نامہ " عزلت : ۳۳۲ -

سندھ میں اردو کا دو سو سال پرانا

مخطوطہ : ۱۰۷۱ -

سراج میر تقی میر : ۵۰۳ -

سودا و مکین : ۳۷ -

ش

شاہ حاتم کا فارسی دیوان : ۳۶۳ -

شاہ قدرت اللہ ، قدرت : ۹۳۱ -

شہنشاہ اورنگ آبادی کی ایک ناہاب

مثنوی : ۸۷۵ -

ع

عہد شاہ جہاں کا ایک ادبی مناقشہ

اور غالب : ۳۶ -

ق

فضل کی گرہل گتھا (گیان چند جین) :

- ۱۰۶۸

فضل کی گرہل گتھا (نجم الاسلام) :

- ۱۰۶۸

ن

نظم چاند بوری : ۸۱۲ -

نظم چاند بوری اور ان کا کلام :

- ۸۱۲

نعتہ سہر الروز و دلیر کے مصنف کی
شخصیت : ۱۱۳۸ -

ک

کچھ سودا کے بارے میں : ۷۱۷ -
کچھ میر کے بارے میں : ۵۵۰ -
۵۵۸ ، ۵۶۳ -
کھول کھنٹا : ۱۰۷۳ -
کھول کھنٹا کا زمانہ : ۱۰۶۸ -
کلام بیان : ۳۴۱ -
کلیات سودا کا پہلا مطبوعہ نسخہ :
۱۶۶۶ ، ۱۷۲۰ ، ۸۱۵ -
کلیات میر کی اولین اشاعت : ۵۶۳ -
کلیات میر کا ایک نادر نسخہ : ۵۶۲ -
۵۶۳ -

م

مائل دہلوی کا ایک اہم تاریخی نسخہ :
۱۳۱ -
مہ ہار آگہ ... اور دیوان : ۱۰۲۳ -
مرزا عبدالغنی بیک قبول : ۱۵۲ -
مرزا قدوسی : ۹۷۷ -
مرزا محمد نزاریاں خان امید : ۱۰۲۳ -
معارضہ حزمین و آرزو : ۳۷ -
معارضہ سودا و سکین ہر کچھ نئی
روشنی : ۳۷ -
میر حسن شاہ حقیقت : ۱۱۳۰ -
میر شاہک دہلوی : ۸۷۳ -
میر کا فارسی کلام : ۵۶۳ -

ن

نواب اشرف علی خان فغان : ۳۲ -

و

وفاغ بدائع : ۱۳۱ ، ۱۳۲ -
وفاغ بدائع التباس : ۱۷۹ -
ول کا حال و وقت : ۱۰۲ -

رسائل و جرائد

الف

اردوئے معلیٰ ، دہلی : جلد ۳ ، شمارہ
۶ - ۷ ، ۱۹۶۳ ع : ۸۱۵ -
اودھ پنچ ، لکھنؤ : ۱۱۵ -
اورینٹل کالج میگزین ، لاہور : ۱۷۸ ،
اشاعت نومبر ۱۹۸۱ ع : ۷۱۷ -
نومبر ۱۹۸۱ ع - نومبر ۱۹۵۰ ع :
۱۷۹ ، شمارہ ۱۰۲ ، اگست
۱۹۵۰ ع : ۱۶ ، ۱۳۲ ، فروری
۱۹۵۵ ع - نومبر ۱۹۶۰ ع : ۳۶ ،
۱۳۵ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸ ، جلد ۷ ،
عدد ۱ ، نومبر ۱۹۶۰ ع : ۱۳۵ ،
جلد ۳ ، شمارہ ۳ ، اگست
۱۹۶۷ ع : ۳۰۶ -

ت

نمایاں سربر ، دہلی : جلد ۵ ، شمارہ
۱۵ ، ۱۹۷۱ ع : ۳۰۶ ، ۳۰۱ ،
شمارہ ۱۶ : ۷۳ -

ماہی ہندوستانی ، آلہ آباد : جلد ۴ ،
شمارہ ۴ ، اکتوبر ۱۹۳۴ع : ف
- ۸۳

ج

جرنل خدا بخش لائبریری ، پٹنہ :
شمارہ ۱ ، ۱۹۷۷ع : ۱۰۲۲ ، شمارہ
۲ ، ۱۹۷۷ع : ۱۰۲۲ ، ۱۰۲۳ -
چٹن نامہ ہونیورسٹی اورینٹل کالج ،
لاہور : دسمبر ۱۹۷۲ع : ۱۳۴ -

د

دو ماہی اکادمی ، لکھنؤ : جلد ۱ ،
شمارہ ۱ ، جولائی ۱۹۸۱ع : ۱۰۷۳ -
دہلی کالج میگزین ، میرٹھ : ۱۹۶۲ع :
۴۶۴ ، ف ۵۰۵ ، ۵۵۷ ، ۵۶۳ ،
۵۶۴ ، ۵۶۵ ، ۵۶۶ -

س

سوریا ، لاہور : شمارہ ۲۹ : ۸۱۵ -
سہ ماہی اردو ، اورنگ آباد ، دکن :
جنوری ۱۹۲۳ع : ۱۲۶ ، ۱۳۲ -
۱۹۲۶ع : ۵۴۳ - اپریل ۱۹۲۹ع :
۱۰۲۳ - جولائی ۱۹۳۴ع : ۴۱۹ ،
۴۲۰ - جنوری ۱۹۳۷ع : ۱۰۶۸ ،
۱۰۷۰ -
سہ ماہی اردو ، دہلی : جنوری
۱۹۳۷ع : ۳۳۹ -
سہ ماہی اردو ، گواچی : شمارہ ۴ ،

۱۹۶۹ع : ۱۵۲ -
سہ ماہی اردو نامہ ، گواچی : شمارہ
۱۵ : ۱۰۷۱ - شمارہ ۱۶ : ۱۹۶۴ع :
۴۲۱ - شمارہ ۵۰ : ف ۸۸۱ ، ۹۲۷ ،
۹۲۸ -

سہ ماہی صحیفہ ، لاہور : شمارہ ۴۶ ،
جولائی ۱۹۶۶ع : ۵۰۰ ، ۴۲۰ -
شمارہ ۳۸ : ۹۲۷ -
سہ ماہی غالب ، گواچی : شمارہ ۵ :
۴۱۹ -
سہ ماہی لیا دور ، گواچی : شمارہ
۲۹ - ۳۰ : ۱۰۷۰ -

ع

علی گڑھ میگزین ، طنز و طراقت مجر ،
۱۹۵۳ع : ۸۷۲ - ۶۱ - ۱۹۶۰ع :
۶۰ - ۱۹۵۹ع : ۳۶۳ -

ف

فتوت ، لاہور : شمارہ ۷ ، دسمبر
۱۹۶۶ع : ۱۴۱ -

م

ماہنامہ اردوئے معلیٰ : جلد ۱ ، شمارہ
۱۶ : ۱۹۰۳ع : ۹۴۰ - جلد ۵ ،
نمبر ۱۶ ، دسمبر ۱۹۰۵ع : ۴۲۱ -
لوہر ۱۹۰۹ع : ۴۶۳ -
ماہنامہ سات رنگ ، گواچی : جولائی
۱۹۶۰ع :
ماہنامہ صاق ، گواچی ، میرٹھ :
۱۹۵۸ع : ۶۳۵ -

- ۹۹۷ : ۱۰۷ - شماره ۱۰۵ :
 ۱۹۶۶ ع : ۱۰۷ - شماره ۱۰۶ :
 ۱۹۶۶ ع : ۱۰۶ - شماره ۱۰۸ :
 ستمبر ۱۹۶۷ ع : ۱۰۶ - شماره
 ۱۱۸ : جولائی ۱۹۷۲ ع : ۱۰۶ -
 نوائے ادب : بمبئی : جولائی ۱۹۷۲ ع :
 ۳۴۲ - جلد ۷ : شماره ۱ : اپریل
 ۱۹۵۶ ع : ۹۷ - ۹۷ - جلد ۱۰ :
 شماره ۱ : جنوری ۱۹۵۹ ع : ۹۷ -
 جولائی ۱۹۶۳ ع : ۳۴۲ - اکتوبر
 ۱۹۷۶ ع : ۱۳۳ -

- ہاری زبان ، علی گڑھ : نومبر ۱۹۵۸ ع :
 ۳۱۹ - یکم دسمبر ۱۹۵۸ ع :
 ۹۷ - یکم مئی ۱۹۶۱ ع :
 ۱۰۶۸ - ۲۲ مارچ ۱۹۷۹ ع :
 ۱۱۲۸ -

موضوعات

- ادا بندی : ۸۳۹ -
 ادب : انگریزی : ۳۱ - ۳۲ : اثرات :
 ۱۱۰۳ - ۷۱۳ - ۱۱۰۳ -
 ادب : دکنی : ۲۵ - ۲۴ - ۱۹۰ :
 ۱۷۶ - ۲۵۶ - ۳۰۵ - ۶۶۵ -
 ادب : فارسی : ۲۹ - ۳۹ - ۸۵۷ :
 اثرات : ۳۰ - ۳۱ -
 ادبی روایت : دکن : ۲۶ - ۶۷ :
 ۲۸۹ - ۸۷۸ -

- ماہنامہ سب رس ، حیدر آباد (دکن) :
 نومبر ۱۹۶۰ ع : ۷۱۸ -
 ماہنامہ قومی زبان ، کراچی :
 ۱۹۶۱ ع : ۲۰۷ - اگست ۱۹۶۸ ع :
 ۸۷۵ - نومبر ۱۹۶۹ ع : ۱۰۶ -
 ماہنامہ معارف ، اعظم گڑھ : جلد ۱۵۱ :
 شماره ۶ : جون ۱۹۶۳ ع : ۵۶۳ -
 جلد ۶۹ : شماره ۳ : اپریل ۱۹۵۲ ع :
 ۸۱۲ - جلد ۷۰ : شماره ۱ : جولائی
 ۱۹۵۲ ع : ۷۱۸ - جلد ۸۹ : جنوری
 ۱۹۶۲ ع : ۱۸۰ - جلد ۱۰۰ : شماره
 ۱ : جولائی ۱۹۶۸ ع : ۱۱۳۰ -
 مجلہ تحقیق ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور :
 ۹۳۱ -

- معاصر ہند ، چار : حصہ اول : ۳۷ :
 ۱۸۰ - ۹۲۷ - جلد ۲ : ۱۷۷ -
 جلد ۲ : حصہ ۸ : ۲۳۰ - شماره ۲ :
 ۳۶۳ - ۷۱۷ - جنوری ۱۹۵۲ ع :
 ۷۱۸ - شماره ۵ : ۳۶ : شماره ۱۳ :
 ۵۶۳ - شماره ۱۵ : نومبر ۱۹۵۹ ع :
 ۵۵۹ - ۵۶۲ - ۶۳۷ - ۷۱۸ -
 شماره ۱۹ : ۳۷ - شماره ۲۲ : ۲۸۱ :
 ۲۹ : ۹۳۰ -



- نقوش ، لاہور : شماره ۳۵ - ۳۶ :
 ۱۹۵۳ ع : ۵۵۸ - ۵۵۹ - ۵۶۳ :
 شماره ۹۳ : جولائی ۱۹۶۲ ع :
 ۸۱۲ - شماره ۱۰۲ : مئی ۱۹۶۵ ع :

یاد کی رسوم : ۱۲ : پنجاب میں

ہست : ۱۲ : مذہبی رسوم : ۳۳

یوم ہستی : ۱۲ - ۱۳ -

تہذیب : انگریزی : ۱۰۸۰ : ایرانی :

۱۵ : عرب ایرانی : ۱۰۷۹ : فارسی :

۱۰۷۹ : ۱۰۸۰ : لکھنوی : ۸۳۳

۸۳۸ : ۸۵۰ : ۸۷۵ : ۹۲۵

۹۵۲ : مغربی : ۱۰۸۰ : یونانی :

- ۱۹۹

خلفائے راشدین : ۳۸ -

ذات ہات کا تصور اور معیار شرارت :

- ۱۰ - ۱۱ -

در عمل کی تحریک : ۲۱۹ : ۲۲۶

۲۳۰ : ۲۶۳ : ۲۷۳ : ۲۷۹

۲۸۲ : ۲۹۱ : ۳۰۱ : ۳۰۹ -

۳۵۱ : ۳۵۲ : ۳۵۳ : ۳۵۵ -

۳۵۹ : ۳۵۵ : ۳۵۹ : ۳۵۸

۳۸۸ : ۳۹۱ : ۳۹۲ : ۳۱۱

۳۱۵ : ۳۲۶ : ۳۳۹ : ۳۵۰

۳۵۱ : ۳۵۵ : ۳۶۳ : ۳۷۰

۹۰۳ : ۹۰۳ : ۹۳۱ : ۹۶۹

- ۱۰۳۱ : ۱۱۱۵ -

وزم نامہ : کیا ہے ؟ : ۷۶ : وزم نامے

اور رزمیہ کا فرق : ۷۶ -

ولنگ - سخن : دہلوی : ۹۲۵ : تین

کتابان خصوصیات : ۹۳۵ : ۹۳۷

۹۳۳ : لکھنوی : ۸۳۸ : ۸۹۳ -

رعایت لفظی : ۸۹۹ : ۹۷۶ : لکھنوی :

- ۸۷۱

مقالی نامہ : اردو میں چلا : ۳۹۲ -

ادبی روایت : دہلوی : ۹۳۷ -

ادبی روایت : عربی : ۵۸۶ : ۲۹ -

ادبی روایت : لکھنوی : ۸۹۱ -

ادبی روایت : فارسی : ۲۵ : ۲۹

۳۰ : ۷۲ : ۵۸۶ : ۶۱۵

- ۶۸۰

اردو ہندی اتفاق : ۱۰۶۶ -

امرد ہستی : ۱۳ : ۳۱ : ۳۸

۱۹۶ - ۲۰۱ : ایران میں :

۱۹۶ - ۱۹۷ : برصغیر میں :

۱۹۷ - ۱۹۸ : وجوہات : ۱۹۸ -

- ۲۰۱ : ۲۳۹ : ۲۵۰ -

السنائی زندگی کے تین پہلو : ۵۸۶ -

- ۵۸۷

اہام : صنعت : ۱۵ : اہام کوئی :

۲۶ : ۸۹ : (اردو شاعری کی پہلی

ادبی تحریک) : اسباب مقبولیت :

۱۸۹ - ۱۹۱ : نوعیت : ۱۹۱ -

۱۹۲ : یورپی ادب میں : ۱۹۲

مشکل فن : ۱۹۳ : خوبیاں :

۱۹۳ - ۱۹۳ : ابتدا : ۲۳۲

- ۳۵۹ : ۸۹۹ -

تصرف : ۳۳ : کیا ہے ؟ : ۳۷۰ -

۳۷۱ : پوری مریدی : ۷۰ -

توہیات و رسم ہستی : ۱۱ - ۱۲

شاء ہمدان کی بدعت : ۱۱ : شیخ

- سندو کی نیاز : ۱۱ : حضرت شیخ

عبدالقادر جیلانیؒ کی پسنلی : ۱۱

سرور سلطان سے عقیدت : ۱۱

بابا فریدؒ کا پوڑا : ۱۲ : شادی

شیر آشوب : ۸ ، ۱۰۸ ، تعریف :
- ۳۸۲

شمالی ہندوستان اور دکنی زبانوں کا
فرق : ۶۱ - ۶۷ -

خلع "جگت" : ۱۵ -

طوائف : معاشرے میں : ۱۳ -

عشق : ہمد شاہی دور میں : ۱۹۳ -
- ۱۹۶

فارسی : اسلوب : ۱۰۳۳ ، ۱۰۳۶ ،
انشا : ۹۸۹ ، ۱۰۱۱ ، داستانیں :

۱۰۸۶ ، ۱۰۸۸ ، غزل : ۳۱ ،
۶۷۶ ، ۶۸۱ ، ۷۱۱ ، مثنویاں :

۸۵۶ ، اشعار کا دوہوں میں ترجمہ :
۳۳ - ۳۵ ، اردو اشعار میں ترجمہ :

۳۲ - ۳۴ -

قصیدہ : آذر شاہ حسن رخ ہاتھ : ۱۱۰۸ ،
لسنہ "کلکتہ بنام قصیدہ الجواہر :

۱۱۰۹ ، لسنہ "الذبا آفس لائبریری
بنام قصیدہ ملک ہمد و گیتی الفروز :

۱۱۰۹ ، لسنہ "ابشالک موسیقی
بنگال : ۱۱۰۹ ، لسنہ "ملا نیروز

لائبریری بمبئی : ۱۱۰۹ ، لسنہ
الحسن لرنی اردو دہلی بعنوان حسن

رخ و آذر شاہ : ۱۱۰۹ ، اردو
ترجمہ : ۱۱۰۹ ، اردو لٹر بنام

شکوہ "عبت : ۱۱۰۹ -

قصیدہ "چهار درویش : ۱۰۹۵ ، ۱۰۹۶ ،
- ۱۰۹۸

قصیدہ رتن سین اور ہندوستان : ۱۰۲۰ -
قصیدہ کام روپ و کام لٹا : ۱۵۰ -

۳۹۳ ، فارسی میں : ۳۹۲ ، مقبولیت

کے اسباب : ۳۹۵ -

مبکی اہرائی : ۱۵۳ -

مبکی ہندی : ۱۵۳ -

مودا اور مکین کا معاوضہ : ۲۳ -
- ۲۵

شاعری : ایک : ۳۷۳ ، بھاکا :
۲۱۲ ، ۳۵۳ ، بھکتی : ۱۰۸۶ ،

ترک : ۲۹ ، دکنی : ۲۸۰ ، ۵۳۳ ،
دہلوی : ۹۲۲ ، وزمہ : ۶۹۵ ،

زہنی کال : ۱۰۸۶ ، صوفیانہ : ۳۰ ،
عربی : ۲۸ ، ۳۱ ، ۳۲ ، ۱۱۶ ،

فارسی : ۲۶ ، ۲۸ ، ۳۵ ، ۱۱۹ ،
۱۰۸۹ ، ۱۶۲ ، ۱۹۶ ، ۳۲۱ ،

۳۲۲ ، ۳۳۱ ، ۳۳۵ ، ۳۳۸ ،
۳۳۸ ، ۳۵۱ ، ۳۵۱ ، ۳۵۵ ،

۳۵۶ ، ۳۶۵ ، ۳۶۶ ، ۳۶۷ ،
۳۶۸ ، ۳۶۹ ، ۳۷۸ ، ۳۷۹ ،

۳۸۰ ، ۳۸۱ ، ۳۸۵ ، ۳۸۹ ،
۳۹۲ ، لکھنوی : ۸۳۹ ،

۸۵۸ ، ۸۶۰ ، ۸۶۱ ، ۸۶۸ ،
۹۲۶ ، ہندی : ۳۵ ، ۱۹۳ ، ۱۹۶ ،

- ۱۰۸۶

شعرا : دکنی : ۶۰ ، ۶۱ ، ۵۳۳ ،
۵۳۸ ، ۶۶۸ ، ۷۷۳ ، ۱۰۱۳ ،

دہلی : ۸۳۱ ، ۹۲۲ ، ۹۳۵ ، ۹۷۰ ،
عربی : ۲۸ ، فارسی : ۲۸ ، ۱۲۱ ،

۱۸۷ ، ۱۸۷ ، متاخرین : ۱۸۹ ،
۱۹۰ ، ۶۰۳ ، ۶۷۶ ، ۶۹۱ -

۳۸۲-۳۸۳ : واسوخت : ۳۸۳ -

۳۸۶ : تصور عشق : ۳۸۶ -

۳۸۹ : اسد پرستی : ۳۸۹-۳۹۰

شاعری : ۳۹۰ - ۳۹۵ : نئی

اصولوں کی پابندی : ۳۹۵ - ۳۹۶

نذر کرے اور بیاخ : ۳۹۶-۳۹۷

قدیم اور اس دور کے ادب کا فرق :

۳۹۷-۳۹۸ : زبان : ۳۹۸-۵۰۰

ناول اور داستان کا فرق : ۱۱۰۰ -

اردو نثر : دو اسلوب : ۹۸۵-۹۸۶

چار حصوں میں موضوعی تقسیم :

۹۸۸-۹۹۹ : تنقیدی اور علمی :

۹۸۸-۹۸۹ : مفسہی : ۹۸۹ -

۹۹۲ : تاریخی : ۹۹۲-۹۹۳

السالوی : ۹۹۳-۹۹۶ : دکنی :

۱۰۱۱ -

فارسی نثر : ۹۹۹ : ۹۱۰۳۶

واسوخت : کیا ہے ؟ ۳۸۳-۳۸۵

۳۸۶ -

ہندو مسلم کلچر : ۱۰۹۸ -

بجو : ایک فن : ۷۰۳ : ادبیات یورپ

میں : ۷۰۱ : ۷۰۲ -

بولانی معاشرہ : ۱۹۹ : ۲۰۰ -

لسانیات

الف

اپ بھارتش : ۳۰ : ۱۹۳۰ -

اردو شعر و ادب کی تحریک : ۳۵ -

۳۶ : شاعری : ۲۶ : شعرا : ۲۶ -

نص : کل نکاؤلی : ۸۵۶ -

نص : ملک محمد گیتی افروز : ۱۰۹۷ -

نص : ایک مشکل فن : ۶۸۸ : مطلع :

۶۸۸-۶۸۹ : تشبیہ : ۶۸۹

گزشت : ۶۹۳ : طرح : ۶۹۳ -

۶۹۴ : خاکہ : ۶۹۵ : کیا ہے ؟

۶۸۸ - ۶۹۵ : طرز : ۶۹۷

دربار میں مقام : ۶۹۸ : جالباتی

اعتبار سے مقام : ۶۹۸ : حالی کی

رائے : ۶۹۹ : لوازم : ۶۹۵ -

۶۹۷ : عربی : ۲۸ : فارسی :

۶۸۷ : ۶۸۸ -

نکھتری : رجحانات : ۸۹۹ : غزل :

۸۰۰ : معاشرت : ۸۹۱ -

محل مراختہ : ۲۳ -

مرتبہ : دکن میں : ۶۸ : ۶۳۸

دکن اور شمال کے مرثیوں کا لسانی

مطالعہ : ۷۱ - ۷۳ -

معارفہ آرزو و حزیں : ۲۱ - ۲۲ -

معاملہ ہندی : ۸۷۸ : ۸۹۷ : ۸۹۹

۹۲۶ : ۹۲۵ -

مغل معیاری : ۸۶۱ : ۸۶۲ : ۸۶۳ -

میر و سودا کا دور : ۳۶۹ - ۵۰۰

سیاسی و سماجی حالات : ۳۶۹ -

۳۷۰ : ادب بر اثر : ۳۷۰ -

۳۷۳ : نصیہ : ۳۷۳ - ۳۷۵

مثنوی : ۳۷۵ - ۳۷۹ : ہجریات :

۳۷۹ - ۳۸۰ : مرثی : ۳۸۰

تعلقات : ۳۸۰ - ۳۸۱ : رباعی :

۳۸۱ - ۳۸۲ : شہر آشوب :

ہوری زبان : ۱۰۰۰ : ۱۰۲۰ -

ت

ترکی زبان : ۲۳ : ۱۰۹ : ۱۵۵ :

۱۵۶ : ۱۵۹ : ۳۸۲ : الفاظ :

۱۵۱ : ۵۴ : ۶۶ : ۶۱۶ -

تنگو : ۱۶ : ۱۰۶۳ -

ج

جرمن زبان : ۵۹۳ : ۶۰۳ -

د

دکنی : ۲۵ : ۵۶ : ۵۸ : ۵۹ : ۶۰ :

۶۱ : ۶۲ : ۶۳ : ۶۴ : ۶۵ : ۶۶ :

۶۷ : ۶۸ : ۶۹ : ۷۰ : ۷۱ : ۷۲ :

۷۳ : ۷۴ : ۷۵ : ۷۶ : ۷۷ : ۷۸ :

۷۹ : ۸۰ : ۸۱ : ۸۲ : ۸۳ : ۸۴ :

۸۵ : ۸۶ : ۸۷ : ۸۸ : ۸۹ : ۹۰ :

۹۱ : ۹۲ : ۹۳ : ۹۴ : ۹۵ : ۹۶ :

۹۷ : ۹۸ : ۹۹ : ۱۰۰ : ۱۰۱ : ۱۰۲ :

۱۰۳ : ۱۰۴ : ۱۰۵ : ۱۰۶ : ۱۰۷ : ۱۰۸ :

۱۰۹ : ۱۱۰ : ۱۱۱ : ۱۱۲ : ۱۱۳ : ۱۱۴ :

۱۱۵ : ۱۱۶ : ۱۱۷ : ۱۱۸ : ۱۱۹ : ۱۲۰ :

۱۲۱ : ۱۲۲ : ۱۲۳ : ۱۲۴ : ۱۲۵ : ۱۲۶ :

۱۲۷ : ۱۲۸ : ۱۲۹ : ۱۳۰ : ۱۳۱ : ۱۳۲ :

۱۳۳ : ۱۳۴ : ۱۳۵ : ۱۳۶ : ۱۳۷ : ۱۳۸ :

۱۳۹ : ۱۴۰ : ۱۴۱ : ۱۴۲ : ۱۴۳ : ۱۴۴ :

۱۴۵ : ۱۴۶ : ۱۴۷ : ۱۴۸ : ۱۴۹ : ۱۵۰ :

۱۵۱ : ۱۵۲ : ۱۵۳ : ۱۵۴ : ۱۵۵ : ۱۵۶ :

۱۵۷ : ۱۵۸ : ۱۵۹ : ۱۶۰ : ۱۶۱ : ۱۶۲ :

۱۶۳ : ۱۶۴ : ۱۶۵ : ۱۶۶ : ۱۶۷ : ۱۶۸ :

۱۶۹ : ۱۷۰ : ۱۷۱ : ۱۷۲ : ۱۷۳ : ۱۷۴ :

اردوئے معلیٰ : ۲۱ : ۳۹ : ۳۵۰ :

۳۵۱ : ۳۵۲ : ۳۵۳ : ۳۵۴ :

۳۶۵ : ۳۶۶ : ۳۶۷ : ۳۶۸ :

۳۶۹ : ۳۷۰ : ۳۷۱ : ۳۷۲ :

۳۷۳ : ۳۷۴ : ۳۷۵ : ۳۷۶ :

۳۷۷ : ۳۷۸ : ۳۷۹ : ۳۸۰ :

۳۸۱ : ۳۸۲ : ۳۸۳ : ۳۸۴ :

۳۸۵ : ۳۸۶ : ۳۸۷ : ۳۸۸ :

۳۸۹ : ۳۹۰ : ۳۹۱ : ۳۹۲ :

۳۹۳ : ۳۹۴ : ۳۹۵ : ۳۹۶ :

۳۹۷ : ۳۹۸ : ۳۹۹ : ۴۰۰ :

۴۰۱ : ۴۰۲ : ۴۰۳ : ۴۰۴ :

۴۰۵ : ۴۰۶ : ۴۰۷ : ۴۰۸ :

۴۰۹ : ۴۱۰ : ۴۱۱ : ۴۱۲ :

۴۱۳ : ۴۱۴ : ۴۱۵ : ۴۱۶ :

۴۱۷ : ۴۱۸ : ۴۱۹ : ۴۲۰ :

۴۲۱ : ۴۲۲ : ۴۲۳ : ۴۲۴ :

۴۲۵ : ۴۲۶ : ۴۲۷ : ۴۲۸ :

۴۲۹ : ۴۳۰ : ۴۳۱ : ۴۳۲ :

۴۳۳ : ۴۳۴ : ۴۳۵ : ۴۳۶ :

۴۳۷ : ۴۳۸ : ۴۳۹ : ۴۴۰ :

۴۴۱ : ۴۴۲ : ۴۴۳ : ۴۴۴ :

۴۴۵ : ۴۴۶ : ۴۴۷ : ۴۴۸ :

۴۴۹ : ۴۵۰ : ۴۵۱ : ۴۵۲ :

۴۵۳ : ۴۵۴ : ۴۵۵ : ۴۵۶ :

۴۵۷ : ۴۵۸ : ۴۵۹ : ۴۶۰ :

۴۶۱ : ۴۶۲ : ۴۶۳ : ۴۶۴ :

۴۶۵ : ۴۶۶ : ۴۶۷ : ۴۶۸ :

۴۶۹ : ۴۷۰ : ۴۷۱ : ۴۷۲ :

۴۷۳ : ۴۷۴ : ۴۷۵ : ۴۷۶ :

۴۷۷ : ۴۷۸ : ۴۷۹ : ۴۸۰ :

۴۸۱ : ۴۸۲ : ۴۸۳ : ۴۸۴ :

۱۰۶۶ : ۱۰۹۰ : ۱۰۹۲ : ۱۱۰۱ :
 ۱۱۰۵ : ۱۱۱۰ : ۱۱۱۹ : تلمیحات :
 ۳۱ : رسم الخط : ۱۰۶۰ -

ق

قاری : ۱۰ : ۱۵ : ۱۶ : ۲۰ : ۲۱ :
 ۲۲ : ۲۳ : ۲۴ : ۲۵ : ۲۸ :
 ۲۹ : ۳۰ : ۳۵ : ۳۶ : ۳۹ : ۴۰ : ۴۱ :
 ۱۰۵ : ۱۰۹ : ۱۱۰ : ۱۱۲ :
 ۱۱۳ : ۱۱۴ : ۱۱۶ : ۱۱۷ : ۱۲۱ :
 ۱۲۴ : ۱۲۸ : ۱۳۱ : ۱۳۱ :
 ۱۳۲ : ۱۳۳ : ۱۳۵ : ۱۳۸ :
 ۱۳۹ : ۱۴۸ : ۱۵۱ : ۱۵۴ :
 ۱۵۵ : ۱۵۶ : ۱۵۸ : ۱۵۹ :
 ۱۶۴ : ۱۶۴ : ۱۶۸ : ۱۷۰ :
 ۱۷۳ : ۱۷۵ : ۱۷۶ : ۱۸۷ :
 ۲۰۳ : ۲۰۴ : ۲۱۰ : ۲۱۳ :
 ۲۱۸ : ۲۲۱ : ۲۲۲ : ۲۲۳ :
 ۲۲۴ : ۲۲۴ : ۲۲۵ : ۲۲۸ :
 ۲۳۱ : ۲۳۵ : ۲۳۶ : ۲۳۸ :
 ۲۴۱ : ۲۴۵ : ۲۶۶ : ۲۸۸ :
 ۲۸۹ : ۳۰۱ : ۳۰۵ : ۳۱۹ :
 ۳۲۰ : ۳۲۵ : ۳۲۶ : ۳۲۷ :
 ۳۳۳ : ۳۳۹ : ۳۴۱ : ۳۵۴ :
 ۳۵۷ : ۳۵۹ : ۳۶۳ : ۳۶۶ :
 ۳۸۸ : ۳۹۲ : ۴۰۱ : ۴۰۶ :
 ۴۰۷ : ۴۱۳ : ۴۲۹ : ۴۴۷ :
 ۴۵۷ : ۴۵۸ : ۴۷۴ : ۴۸۲ :
 ۴۸۵ : ۴۹۰ : ۴۹۱ : ۴۹۲ :
 ۴۹۵ : ۴۹۷ : ۴۹۷ : ۵۳۱ :
 ۵۳۲ : ۵۴۳ : ۵۴۳ : ۵۵۱ :

ز

زبان اکبر آباد : ۱۵۶ -
 زبان شاه جهان آباد : ۱۵۶ -

س

سلیف : ۱۹۱ -
 سندهی : ۲۹ -
 سنسکرت : ۱۵۱ : ۱۵۳ : ۱۵۵ :
 ۱۵۶ : ۱۹۱ : ۲۲۰ : ۲۲۱ :
 ۱۰۶۶ : ۱۱۱۲ : القاط : ۹۹۲ :
 ۹۹۳ : ۱۰۸۹ -

ع

عربی : ۲۳ : ۲۸ : ۱۰۹ : ۱۵۶ :
 ۱۵۹ : ۱۷۴ : ۱۷۵ : ۲۱۸ :
 ۲۳۴ : ۲۳۵ : ۳۰۱ : ۳۵۱ :
 ۳۰۵ : ۷۰۳ : ۷۱۳ : ۷۲۵ :
 ۹۸۴ : ۹۹۰ : ۹۹۰ : ۹۹۱ : ۹۹۱ :
 ۱۰۱۶ : ۱۰۳۹ : ۱۰۴۱ : ۱۰۴۴ :
 ۱۰۴۵ : ۱۰۴۹ : ۱۰۵۳ : ۱۰۵۹ :
 ۱۰۶۱ : ۱۱۱۲ : القاط : ۵۰ :
 ۵۲ : ۵۳ : ۵۴ : ۵۸ : ۶۶ : ۸۷ :
 ۱۰۸ : ۱۵۵ : ۲۵۵ : ۳۵۲ :
 ۳۵۴ : ۳۸۷ : ۴۵۰ : ۴۹۹ :
 ۵۰۰ : ۶۰۶ : ۶۱۶ : ۶۱۷ :
 ۷۱۷ : ۷۱۷ : ۷۱۷ :
 ۷۱۷ : ۷۱۷ : ۷۱۷ : ۷۱۷ :
 ۸۰۹ : ۹۸۷ : ۹۸۹ : ۹۹۱ :
 ۹۹۲ : ۹۹۴ : ۹۹۴ : ۱۰۱۵ :
 ۱۰۰۸ : ۱۰۵۲ : ۱۰۵۴ : ۱۰۵۸ :

ک

کشمیری : ۱۵۶ +

کھڑی بولی : ۲۲۲ + ۲۹۳ + ۹۰۳۸ +

۱۰۴۰ + ۱۰۳۱ + ۱۰۸۰ + ۱۰۹۰ +

گ

گوالیاری : ۱۰۵۶ -

ل

لاٹینی : ۱۰۷۳ + ۳۹۰ +

م

مالاباری : ۱۰۶۳ -

مراٹھی : ۲۹ + ۶۲ + ۶۶ + ۶۷ +

۲۲۲ -

مور (آردو) : ۱۰۶۳ -

ن

ناگری رسم الخط : ۱۰۶۳ -

ہ

ہریانی : ۱۵۱ + ۲۲۲ + ۱۰۳۸ +

۱۰۳۱ + ۱۰۹۰ -

ہندوستانی : ۳۴ + ۳۷ + ۱۰۶۲ +

۱۰۶۵ + تلیحات : ۱۳۶ -

ہندی : ۲۱ + ۳۰ + ۳۷ + ۱۲۶ +

۱۵۶ + ۱۷۳ + ۲۲۲ + ۲۲۲ +

۲۲۵ + ۲۲۰ + ۲۲۶ + ۲۵۳ +

۳۶۶ + ۵۹۹ + ۶۰۵ + ۹۵۳ +

۶۰۵ + ۶۴۵ + ۶۵۰ + ۶۵۵ +

۶۶۶ + ۶۷۳ + ۷۱۳ + ۷۲۷ +

۹۸۳ + ۹۸۳ + ۹۸۶ + ۹۹۰ +

۹۹۳ + ۱۰۰۶ + ۱۰۱۰۰ + ۱۰۱۱۱ +

۱۰۱۳ + ۱۰۱۶ + ۱۰۱۷ + ۱۰۲۶ +

۱۰۲۸ + ۱۰۲۹ + ۱۰۳۶ + ۱۰۳۰ +

۱۰۳۱ + ۱۰۳۳ + ۱۰۳۵ + ۱۰۳۹ +

۱۰۶۱ + ۱۰۶۲ + ۱۰۷۱ + ۱۰۸۱ +

۱۰۸۰ + ۱۰۹۰ + ۱۰۹۲ + ۱۰۸۰ -

۱۱۱۲ + ۱۱۱۹ + ۱۱۲۱ + اسباق :

۶۱۵ + القاط : ۵۱ + ۵۲ + ۵۳ +

۵۴ + ۵۸ + ۶۶ + ۸۷ + ۱۰۰ +

۱۰۸ + ۱۵۵ + ۲۵۶ + ۳۰۸ + ۳۵۲ +

۳۵۳ + ۳۵۶ + ۳۵۶ + ۳۸۷ +

۳۴۵ + ۳۵۰ + ۳۵۰ + ۵۲۹ +

۶۰۶ + ۶۱۶ + ۶۱۷ + ۶۸۱ +

۷۱۳ + ۷۱۵ + ۷۱۶ + ۷۵۳ +

۸۰۹ + ۹۸۷ + ۹۸۹ + ۹۹۱ +

۹۹۳ + ۹۹۰ + ۱۰۱۳ + ۱۰۱۵ +

۱۰۳۸ + ۱۰۵۲ + ۱۰۵۵ + ۱۰۵۸ +

۱۰۶۶ + ۱۰۹۰ + ۱۰۹۲ + ۱۱۰۱ +

۱۱۱۰ + تراکیب : ۳۲ + ۵۱ +

۷۵۳ + ۷۶۶ + ۷۹۷ + ۶۰۸ +

۷۷۵ + ۱۰۱۱ + ۱۱۰۵ + تلیحات :

۳۱ + رسم الخط : ۱۰۶۳ +

صنائع بدائع : ۳۱ + فعل و حرف :

۵۳ + حرف : ۱۰۷۱ + محاورات :

۳۹۹ + ۵۰۸ + محاورے : ۳۲ -

قرائسی : ۷۵۱ + ۳۵۳ + ۶۰۳ +

۶۰۸ + ادب : ۱۰۷۵ +

- ۱۰۲۵ : ف ۱۵۶ : ۱۰۲۵

- ۱۰۶۸ : ۱۱۲۸

ادارۂ تحقیقاتِ اردو، پشتہ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۱۲۸ : ۱۰۶۸

ادارۂ تحقیقاتِ عربی و فارسی، پشتہ :

- ۱۰۶۸ : ۱۱۲۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۱۲۸ : ۱۰۶۸

ادارۂ تصنیف، دہلی : ۱۰۶۸

ادارۂ تصنیف، علی گڑھ : ۱۰۶۸

ادارۂ صحیحِ ادب، دہلی : ف ۱۱۱

- ۱۰۶۸

ادارۂ فروغِ اردو، لکھنؤ : ۱۱۲۹

ادارۂ مجددیہ، کراچی : ۱۰۶۸

ادبی پبلیشرز، بمبئی : ف ۱۲۵

- ف ۱۲۵ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸

اردو اکیڈمی، چاولپور : ۱۰۶۸

اردو اکیڈمی سندھ، کراچی : ۱۰۶۸

- ۱۱۲۹

اردو پبلیشرز، لکھنؤ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

اردو سوسائٹی، پشتہ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

اسلامی پریس صدر کلی، پشتہ چار :

- ۱۰۶۸

اعلیٰ کتب خانہ، کراچی پبلیشرز :

- ۱۰۶۸

اکبر پریس، آگرہ : ۱۰۶۸

اکیڈمی آف ایجوکیشنل ریسرچ،

کراچی : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۱۲۹

الہ آباد سینٹ ہاؤس یونیورسٹی :

- ف ۱۲۵ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

ی

یونانی : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

علمی، ادبی ادارے

اور پریس وغیرہ

آ

آکسفورڈ یونیورسٹی پریس : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸

آئینہ ادب، لاہور : ۱۰۶۸

الف

احمد المطابع کتبور : ۱۰۶۸

ادارۂ ادبیاتِ اردو، حیدرآباد دکن :

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

۱۹۹۸ / ۱۰۶۸ -

الحین ترق اردو پاکستان ، کراچی :

۳۷۵ / ۳۷۴ / ۳۷۳ / ۳۷۲ / ۳۷۱

۳۳۳ / ۳۳۲ / ۳۳۱ / ۳۳۰ / ۳۲۹

۲۸۳ / ۲۸۲ / ۲۸۱ / ۲۸۰ / ۲۷۹

۲۳۲ / ۲۳۱ / ۲۳۰ / ۲۲۹ / ۲۲۸

۱۷۵ / ۱۷۴ / ۱۷۳ / ۱۷۲ / ۱۷۱

۱۲۳ / ۱۲۲ / ۱۲۱ / ۱۲۰ / ۱۱۹

۷۸ / ۷۷ / ۷۶ / ۷۵ / ۷۴

۳۱ / ۳۰ / ۲۹ / ۲۸ / ۲۷

۱۰۶۸ / ۱۰۶۷ / ۱۰۶۶ / ۱۰۶۵ / ۱۰۶۴

۱۰۵۰ / ۱۰۴۹ / ۱۰۴۸ / ۱۰۴۷ / ۱۰۴۶

۱۰۸۱ / ۱۱۲۹ -

الحین اردو پریس اورنگ آباد ، دکن :

۲۸۵ / ۵۶۰ -

الحین محافذ اردو ، لکھنؤ : ۶۳۷ -

الحین نوہار ادب ، پٹنہ : ۹۷۵ -

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ، دہلی :

۹۳۵ / ۶۳۶ -

ایشیائک سوسائٹی ، بنگال : ۵۰۳ -

۱۱۰۹ -

ب

برٹش ایٹل فورن ہائیل سوسائٹی ،

لندن : ۱۰۷۱ -

برٹش میوزیم ، لندن : ۱۳۲ / ۲۶۸ -

۲۸۵ / ۳۰۶ / ۳۲۹ / ۸۲۳ / ۱۱۱۳ -

بوڈلین لائبریری : ۹۳۰ -

بہار اردو اکیڈمی ، پٹنہ : ۹۷۹ -

بہار ریسرچ سوسائٹی ، پٹنہ : ۱۱۱۳ -

انڈیا انسٹی ٹیوٹ بری ، لندن : ۱۱۷ -

۱۳۵ / ۱۳۴ / ۱۳۳ / ۱۳۲ / ۱۳۱

۲۸۰ / ۲۷۹ / ۲۷۸ / ۲۷۷ / ۲۷۶

۱۱۰۶ / ۱۰۹۵ / ۱۰۸۱ / ۱۰۷۶ / ۱۰۶۶

۱۱۲۹ -

الحین ترق اردو ، اورنگ آباد دکن :

۱۸۹ / ۱۸۸ / ۱۸۷ / ۱۸۶ / ۱۸۵

۱۳۳ / ۱۳۲ / ۱۳۱ / ۱۳۰ / ۱۲۹

۱۸۰ / ۱۷۹ / ۱۷۸ / ۱۷۷ / ۱۷۶

۲۳۰ / ۲۲۹ / ۲۲۸ / ۲۲۷ / ۲۲۶

۳۳۳ / ۳۳۲ / ۳۳۱ / ۳۳۰ / ۳۲۹

۴۱۸ / ۴۱۷ / ۴۱۶ / ۴۱۵ / ۴۱۴

۵۰۱ / ۵۰۰ / ۴۹۹ / ۴۹۸ / ۴۹۷

۵۶۰ / ۵۵۹ / ۵۵۸ / ۵۵۷ / ۵۵۶

۶۳۶ / ۶۳۵ / ۶۳۴ / ۶۳۳ / ۶۳۲

۷۲۱ / ۷۲۰ / ۷۱۹ / ۷۱۸ / ۷۱۷

۸۱۲ / ۸۱۱ / ۸۱۰ / ۸۰۹ / ۸۰۸

۹۲۹ / ۹۲۸ / ۹۲۷ / ۹۲۶ / ۹۲۵

۱۱۳۰ / ۱۱۳۱ -

الحین ترق اردو پرنٹ ، دہلی : ۳۷ -

۴۳۳ / ۴۳۲ / ۴۳۱ / ۴۳۰ / ۴۲۹

۵۵۸ / ۵۵۷ / ۵۵۶ / ۵۵۵ / ۵۵۴

۸۱۳ / ۸۱۲ / ۸۱۱ / ۸۱۰ / ۸۰۹

۸۷۱ / ۸۷۰ / ۸۶۹ / ۸۶۸ / ۸۶۷

۹۷۸ / ۹۷۷ / ۹۷۶ / ۹۷۵ / ۹۷۴

الحین ترق اردو (پٹنہ) علی گڑھ :

۲۰۸ / ۲۰۷ / ۲۰۶ / ۲۰۵ / ۲۰۴

۵۶۰ / ۵۵۹ / ۵۵۸ / ۵۵۷ / ۵۵۶

۷۱۸ / ۷۱۷ / ۷۱۶ / ۷۱۵ / ۷۱۴

۸۷۳ / ۸۷۲ / ۸۷۱ / ۸۷۰ / ۸۶۹

خ

- خدا بنی لائبریری . پتہ : ۶۶ -
 خیابان ادب ، لاہور : ۲۸۳ / ۳۶۲ -
 غیر المطابع ، منسل بورہ ، عظیم آباد :
 ۹۷۸ -

د

- دارالاحیاء پنجاب ، لاہور : ۳۶۱ -
 ۱۵۸ / ۲۸۳ / ۵۰۱ / ۶۳۷ -
 ۵۱۷ / ۶۳۰ -
 دارالمصنفین ، اعظم گڑھ : ۳۶ -
 دالنی محل ، لکھنؤ : ۳۷ -
 دالنی گاہ پنجاب ، لاہور : ۵۶۲ -
 ۱۰۶۹ -
 دائرۃ ادب ، پتہ : ۳۰۹ / ۵۵ -
 ۵۶۲ / ۸۷۳ / ۹۳۰ / ۷۷۶ -
 دلی پرنٹنگ ورکس ، دہلی : ۱۷۷ -
 دہلی بونی ورکس ، دہلی : ۵۵۵ -
 ۹۳۵ / ۹۶۳ / ۹۶۸ / ۱۰۸۱ -
 ۱۰۳۸ -
 دھوسی مل دھرم داس ، دہلی : ۶۳۶ -

ذ

- ذخیرۃ اسپرنگز : ۱۰۳۰ -
 ذخیرۃ اوسطی : ۱۱۱۳ -
 ذخیرۃ جادو لالہ سرکار : ۸۷۲ -
 ذخیرۃ کتب موقی محل : ۱۱۱۳ -

پ

- پاکستان پستاریکل - سوانتی ، گواچی :
 ۱۷ -
 پبل کیشن ڈویژن گورنمنٹ آف انڈیا ،
 دہلی : ۱۷ -
 پنجاب بونی ورکس ، لاہور : ۱۱۷ -
 ۱۵۸ / ۱۷۹ / ۲۰۰ / ۲۸۳ -
 ۳۱۷ / ۳۶۲ / ۵۰۱ / ۵۵۳ -
 ۷۱۷ / ۷۵۸ / ۷۵۹ / ۷۵۹ -
 ۸۱۲ / ۸۱۵ / ۸۷۲ / ۸۷۵ -
 ۹۲۱ / ۹۷۶ / ۹۹۷ / ۱۰۲۲ -
 ۱۰۶۹ / ۱۱۱۳ / ۱۱۳۰ -
 پنجاب بونی ورکس لائبریری ، لاہور :
 ۳۷ / ۱۲۳ / ۱۳۱ / ۱۰۵ -
 ۳۲۰ / ۳۳۰ -

ت

- تاج المطابع ، رام پور : ۸۱۲ -
 تاج گھری ، گواچی : ۱۰۷۰ -
 ترقی اردو بورڈ ، دہلی : ۱۳۳ / ۱۷۷ -
 ۹۲۷ / ۹۳۰ / ۹۶۳ -

ج

- جامعہ الہ آباد : ۲-۳ / ۳۱۵ / ۳۱۶ -
 جامعہ عثمانیہ ، حیدر آباد دکن : ۱۰۷ -
 ۹۷۱ -
 جیٹہ برقی پریس ، دہلی : ۹۲۹ -

- ۱۱۲۸

علم مجلس کتب خانہ ، دہلی : ۱۳۵ -
 علم مجلس ، دہلی : ف ۱۳۱ / ۳۱۹
 ۳۲۰ / ۳۲۱ / ۳۶۳ / ۵۵۹

- ۸۱۴

علوی بک ڈپو ، بمبئی : ف ۵۰۵ -
 ۵۵۹ / ۵۶۱ / ۵۶۲ -
 علی تھاق شرف علی اینڈ کمپنی ، بمبئی :
 ۱۷۷ / ۵۰۹ -

ج

فروغ اردو ، لکھنؤ : ۹۲۸ -

فرورٹ ولیم کالج ، کلکتہ : ۵۵۶
 ۸۸۳ / ۹۸۵ / ۹۸۹ / ۹۹۳
 ۹۹۵ / ۱۰۰۳ / ۱۰۱۲ / ۱۰۳۸
 ۱۱۰۲ / ۱۱۰۸ / ۱۱۱۳
 ۱۱۱۵ / ۱۱۲۷ -

ن

نوس برسی ، بالنگ پور ، ہشتہ : ۹۷۷ -
 نوس عجائب خانہ ، گواچی : ۳۷
 ۱۳۲ / ۱۷۷ / ۱۷۸ / ۱۷۹
 ۱۸۰ / ۲۰۸ / ۲۳۹ / ۳۱۷
 ۵۵۸ / ۵۵۹ / ۹۰۰ / ۹۳۰ -

ک

کتاب منزل ، لاہور : ۹۹۸ -
 کتاب نگر ، لکھنؤ : ۵۰۰ / ک ۸۲۳
 ۸۷۳ -

و

رضا لائبریری ، رام پور : ۳۱۹
 ۳۳۳ / ۵۳۲ / ۵۵۰ / ۹۲۲
 - ۱۱۱۲
 رفار عام برسی ، لاہور : ف ۱۳۲
 ۱۳۲ / ۳۱۵ / ۱۰۲۱ -
 رام ٹرائن لال ، الہ آباد : ۱۱۸
 ۱۸۰ -
 رائٹرز بک کلب ، گواچی : ۶۳۶ -

س

سائمن اینڈ شوپسٹر ، لیورپول : ۱۷۰ -
 سیرس مارشمن اینڈ کمپنی ، لندن :
 - ۱۱۲۹
 سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد ، سندھ :
 ۳۳۱ -
 سندھ ساگر اکیڈمی ، لاہور : ۳۲۰ -

ش

شاہ ولی اللہ اورینٹل کالج منصورہ -
 ضلع حیدر آباد سندھ : ۱۰۶۹
 شمس المطاہ ، دہلی : ۲۸۳ / ۱۱۳۰ -
 شیخ مبارک علی ، لاہور : ۱۳۱ / ۱۰۳
 ۶۶ / ۷۰۷ / ف ۸۰۹ -

ع

عطر چند کھور اینڈ سز ، لاہور : ۳۱۸ -
 عثمانیہ ہونو ورشی ، حیدر آباد دکن :

گ

گروانک ، نیویارک : ۲۰۸ -

ل

لائبریری مبارجا دیوبند سنگھ جودیو

شکر گڑھ (مدھیہ پردیش) : ۱۰۸۵ -

لکھنؤ یونیورسٹی ورکشاپ شمعہ فارسی : ق

- ۱۰۹۵

م

مرتب عالم پریس ، اردو : ۱۰۲۱ -

مرکز تحقیقات فارسی ایران و

پاکستان : ۳۵ ، ۱۳۱ ، ۱۵۵ ،

- ۸۵۴ ، ۸۵۳ -

مرکزی اردو بورڈ ، لاہور : ۲۰۹ ،

۳۴۰ ، ۵۵۵ ، ۹۳۰ ، ۱۱۲۹ -

مجلس اشاعت ادب ، دہلی : ۲۸۵ ،

- ۳۲۱

مجلس ترقی ادب ، لاہور : ۳۶ ، ۳۸ ،

ف ۶۰ ، ۷۳ ، ۷۵ ، ۸۹ ، ۱۱۶ ،

۱۱۸ ، ۱۲۳ ، ۱۲۴ ، ۱۳۳ ،

۱۳۵ ، ۱۵۵ ، ۱۵۸ ، ۱۵۹ ،

۱۸۰ ، ۲۰۵ ، ۲۰۸ ، ۲۳۹ ،

۲۴۰ ، ۲۴۳ ، ۲۸۳ ، ۳۳۹ ،

۳۵۵ ، ۳۵۸ ، ۳۱۶ ، ۳۱۵ ،

۳۱۹ ، ۳۲۰ ، ۳۴۰ ، ۳۵۸ ،

۳۶۰ ، ۳۶۱ ، ۳۶۶ ، ۳۶۹ ،

۳۶۹ ، ۳۷۰ ، ۳۷۵ ، ۳۷۸ ،

۳۷۹ ، ۳۸۰ ، ۳۸۱ ، ۳۸۲ ، ۳۸۳ ،

کتاب دلیا ، دہلی : ۶۳۶ -

کتاب خانہ آصفیہ ، حیدر آباد دکن :

۵۶۰ ، ف ۹۵۱ -

کتاب خانہ البین ترقی اردو پاکستان ،

کراچی : ۱۰۲۳ -

کتاب خانہ درگاہ حضرت جی ، گوالیار :

- ۱۰۸۳

کتاب خانہ واجد محمود آباد : ۳۳۳ ،

۵۵۵ ، ۵۵۴ -

کتاب خانہ ولزی ، طہران : ۱۱۷ ،

- ۱۳۱

کتاب خانہ شاہ حسین ، گوالیار :

- ۵۵۰

کتاب خانہ شاہان اودھ : ۵۳۳ -

کتاب خانہ محمود حسن رضوی ادیب :

- ۵۵۰

کتاب خانہ مسلم یونیورسٹی ، علی گڑھ

(ذخیرہ سبحان اللہ) : ۵۵۰ -

کتاب خانہ مشرق برٹش میوزیم :

- ۲۲۲

کتاب خانہ مشرقیہ ، پٹنہ : ۳۶ ،

- ۹۳۵

کتاب خانہ نور الحسن مرحوم : ۹۹۸ ،

- ۱۰۲۵

کراچی یونیورسٹی ، کراچی : ۱۶ ،

- ۵۶۰

کلکتہ مدرسو : ۱۱۰۹ -

کلیہ پنجاب ، لاہور : ۱۳۱ -

کلیہ برج یونیورسٹی پریس : ۱۶ ، ۱۷ ،

- ۳۳۰ ، ۱۱۷

مطبع شمس الدوله ، حيدر آباد دکن :
- ۳۲۱

مطبع شهنشاهی ، سہارن پور : ۳۱۶ -

مطبع العلوم ، مدرسه ذیل : ۵۶۰
ف ۹۶۳ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۶۸ -

مطبع گپیری ، سہرام : ۵۰۸ -

مطبع گشن راج ، مدراس : ۱۰۲۲
- ۱۰۲۳

مطبع مجبائی ، ذیل : ۳۱۵ -

مطبع مجبائی ، میرٹھ : ۱۰۶۹ -

مطبع ہدی ، حيدر آباد دکن : ۹۵۹ -

مطبع ہدی ، کابلور : ۱۱۳۰ -

مطبع مصطفائی ، ذیل : ۶۵۰ -

مطبع مصطفائی ، کابلور : ۳۵۹
- ۳۱۵

مطبع مطبع العلوم ، سراد آباد : ۹ : ۳ -

مطبع معارف ، اعظم گڑھ : ۳۵۵
- ۹۲۱

مطبع مفید عام ، آگرہ : ۳۳۱ -

مطبع منعمی ، پشتہ چار : ۹۵۵ -

مطبع مہالتندی ، کلکتہ : ف ۱۰۳۶
- ۱۰۶۱

مطبع قاضی ، دلہائی : ۳۳۱ -

مطبع لغاسی ، کابلور : ۳۵۹ ، ۳۱۵ -
مطبع نقشبندی : ۱۰۶۹ -

مطبع نور الانوار ، آراء : ۱۳۲ ، ۱۸۰ -

مطبع لوکেশور : ۲۰۵ ، ۳۳۰ ، ۳۵۵
- ۳۱۸

مطبع لوکেশور ، کابلور : ۱۳۱ ، ۱۳۵

- ۱۰۲۳ ، ۸۵۸ ، ۵۵۵

۸۱۵ ، ۸۱۶ ، ۸۲۶ ، ۸۳۳

۸۵۳ ، ۸۵۴ ، ۸۵۵ ، ۹۲۵

۹۲۸ ، ۹۲۹ ، ف ۹۶۳ ، ۱۰۵۰

- ۱۱۲۹ ، ۱۰۵۱

مدرسه عالیہ ڈھاکہ ، شعبہ تحقیق و
انتاعت : ۳۵ -

مسلم ہونی ورشی و پرسی ، علی گڑھ :

۳۳۰ ، ۳۳۳ ، ۸۱۵ ، ۸۵۲

ذخیرہ منیر عالم : ۳۳۵ ، شعبہ

تاریخ : ۵۵۵ ، شعبہ نساہیات :

- ۵۶

مشتاق بک ڈپو ، گجراتی : ۶۳۶
- ۵۶۰

مطبع الاخبار ، گول : ۳۶۶ -

مطبع الکھاری ، ذیل : ۵۵۵ ، ۵۵۹
- ۵۶۰ ، ۸۱۵

مطبع جامع تہارت مفتہ اسلامہ لہذا ،
میرٹھ : ۹۲۹ -

مطبع حسینی ، وزیر گنج لکھنؤ :
- ۳۳۲

مطبع حیدری ، بمبئی : ۱۶ -

مطبع رحمانی ، حيدر آباد دکن : ۹۹۵ -

مطبع رضوی ، ذیل : ۱۸۰ -

مطبع رفیع عام ، لاہور : ۱۱۵ ، ۱۱۸ -

مطبع دغانی رفاہ عام ، لاہور : ۱۵۵
- ۳۳۲

مطبع سراجی ہد سعادت علی غازی :
ف ۱۶۸ -

مطبع شاہ جہانی ، بہاول : ۵۵۹

- ۸۱۵ ، ۱۰۲۳

مکتبہ معین الادب ، لاہور : ۱۱۷
 ۱۷۲۰ ، ۱۷۷۸ -
 مکتبہ سہر ایم روز ، گجراتی : ۱۷۶۹ -
 مکتبہ لیا دور ، گجراتی : ۱۷۶۲ -
 "سلاہیروز لائبریری" بمبئی : ۱۱۰۹ -
 ملک چن دین ، لاہور : ۱۱۷ -
 سوتی لال بنارس داس (پبلشرز) ،
 دہلی : ۱۰۷۱ -
 میکمل اینڈ کمپنی ، لیوہارک : ۱۷ -
 میولنگ لائبریری : ۱۱۱۳ -

ن

ناسیونل ، پریس : فک ۱۰۶۲ -
 الناظر پریس ، لکھنؤ : ۱۷۳۶ ، ۸۷۵ -
 ناگرن پرجارنی سیما : ۱۰۸۳ -
 ناسی پریس ، کالہور : ۱۰۶۹ -
 نسیم بک ڈپو ، لکھنؤ : ۵۶۲ -
 نظامی پریس ، بدایون : ۱۱۶ ، ۳۷ -
 ۱۱۷ ، ۱۱۸ ، ۱۱۹ ، ۱۲۰ ، ۱۲۱ ، ۱۲۲ ، ۱۲۳ -
 ۱۲۴ ، ۱۲۵ ، ۱۲۶ ، ۱۲۷ ، ۱۲۸ ، ۱۲۹ -
 ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵ ، ۲۸۶ ، ۲۸۷ ، ۲۸۸ ، ۲۸۹ -
 ۲۹۰ ، ۲۹۱ ، ۲۹۲ ، ۲۹۳ ، ۲۹۴ ، ۲۹۵ -
 ۲۹۶ ، ۲۹۷ ، ۲۹۸ ، ۲۹۹ -
 نیشنل اکادمی ، دہلی : ۵۵۸ -
 نیشنل "بک لازٹیشن" ، گجراتی : ۱۸۰ -
 ۲۰۷ ، ۲۰۸ -
 نیشنل لائبریری ، کلکتہ : ۸۷۲ -

ملح لولکشور ، لکھنؤ : ۱۱۷ ، ۲۸۳ -
 ۳۱۹ ، ۳۲۰ ، ۳۲۱ ، ۳۲۲ -
 ۳۲۳ ، ۳۲۴ ، ۳۲۵ ، ۳۲۶ -
 ۳۲۷ ، ۳۲۸ ، ۳۲۹ ، ۳۳۰ -
 ۳۳۱ ، ۳۳۲ ، ۳۳۳ ، ۳۳۴ -
 ۳۳۵ ، ۳۳۶ ، ۳۳۷ ، ۳۳۸ -
 ۳۳۹ ، ۳۴۰ ، ۳۴۱ ، ۳۴۲ -
 ۳۴۳ ، ۳۴۴ ، ۳۴۵ ، ۳۴۶ -
 ۳۴۷ ، ۳۴۸ ، ۳۴۹ ، ۳۵۰ -
 ۳۵۱ ، ۳۵۲ ، ۳۵۳ ، ۳۵۴ -
 ۳۵۵ ، ۳۵۶ ، ۳۵۷ ، ۳۵۸ -
 ۳۵۹ ، ۳۶۰ ، ۳۶۱ ، ۳۶۲ -
 ۳۶۳ ، ۳۶۴ ، ۳۶۵ ، ۳۶۶ -
 ۳۶۷ ، ۳۶۸ ، ۳۶۹ ، ۳۷۰ -
 ۳۷۱ ، ۳۷۲ ، ۳۷۳ ، ۳۷۴ -
 ۳۷۵ ، ۳۷۶ ، ۳۷۷ ، ۳۷۸ -
 ۳۷۹ ، ۳۸۰ ، ۳۸۱ ، ۳۸۲ -
 ۳۸۳ ، ۳۸۴ ، ۳۸۵ ، ۳۸۶ -
 ۳۸۷ ، ۳۸۸ ، ۳۸۹ ، ۳۹۰ -
 ۳۹۱ ، ۳۹۲ ، ۳۹۳ ، ۳۹۴ -
 ۳۹۵ ، ۳۹۶ ، ۳۹۷ ، ۳۹۸ -
 ۳۹۹ ، ۴۰۰ ، ۴۰۱ ، ۴۰۲ -
 ۴۰۳ ، ۴۰۴ ، ۴۰۵ ، ۴۰۶ -
 ۴۰۷ ، ۴۰۸ ، ۴۰۹ ، ۴۱۰ -
 ۴۱۱ ، ۴۱۲ ، ۴۱۳ ، ۴۱۴ -
 ۴۱۵ ، ۴۱۶ ، ۴۱۷ ، ۴۱۸ -
 ۴۱۹ ، ۴۲۰ ، ۴۲۱ ، ۴۲۲ -
 ۴۲۳ ، ۴۲۴ ، ۴۲۵ ، ۴۲۶ -
 ۴۲۷ ، ۴۲۸ ، ۴۲۹ ، ۴۳۰ -
 ۴۳۱ ، ۴۳۲ ، ۴۳۳ ، ۴۳۴ -
 ۴۳۵ ، ۴۳۶ ، ۴۳۷ ، ۴۳۸ -
 ۴۳۹ ، ۴۴۰ ، ۴۴۱ ، ۴۴۲ -
 ۴۴۳ ، ۴۴۴ ، ۴۴۵ ، ۴۴۶ -
 ۴۴۷ ، ۴۴۸ ، ۴۴۹ ، ۴۵۰ -
 ۴۵۱ ، ۴۵۲ ، ۴۵۳ ، ۴۵۴ -
 ۴۵۵ ، ۴۵۶ ، ۴۵۷ ، ۴۵۸ -
 ۴۵۹ ، ۴۶۰ ، ۴۶۱ ، ۴۶۲ -
 ۴۶۳ ، ۴۶۴ ، ۴۶۵ ، ۴۶۶ -
 ۴۶۷ ، ۴۶۸ ، ۴۶۹ ، ۴۷۰ -
 ۴۷۱ ، ۴۷۲ ، ۴۷۳ ، ۴۷۴ -
 ۴۷۵ ، ۴۷۶ ، ۴۷۷ ، ۴۷۸ -
 ۴۷۹ ، ۴۸۰ ، ۴۸۱ ، ۴۸۲ -
 ۴۸۳ ، ۴۸۴ ، ۴۸۵ ، ۴۸۶ -
 ۴۸۷ ، ۴۸۸ ، ۴۸۹ ، ۴۹۰ -
 ۴۹۱ ، ۴۹۲ ، ۴۹۳ ، ۴۹۴ -
 ۴۹۵ ، ۴۹۶ ، ۴۹۷ ، ۴۹۸ -
 ۴۹۹ ، ۵۰۰ ، ۵۰۱ ، ۵۰۲ -
 ۵۰۳ ، ۵۰۴ ، ۵۰۵ ، ۵۰۶ -
 ۵۰۷ ، ۵۰۸ ، ۵۰۹ ، ۵۱۰ -
 ۵۱۱ ، ۵۱۲ ، ۵۱۳ ، ۵۱۴ -
 ۵۱۵ ، ۵۱۶ ، ۵۱۷ ، ۵۱۸ -
 ۵۱۹ ، ۵۲۰ ، ۵۲۱ ، ۵۲۲ -
 ۵۲۳ ، ۵۲۴ ، ۵۲۵ ، ۵۲۶ -
 ۵۲۷ ، ۵۲۸ ، ۵۲۹ ، ۵۳۰ -
 ۵۳۱ ، ۵۳۲ ، ۵۳۳ ، ۵۳۴ -
 ۵۳۵ ، ۵۳۶ ، ۵۳۷ ، ۵۳۸ -
 ۵۳۹ ، ۵۴۰ ، ۵۴۱ ، ۵۴۲ -
 ۵۴۳ ، ۵۴۴ ، ۵۴۵ ، ۵۴۶ -
 ۵۴۷ ، ۵۴۸ ، ۵۴۹ ، ۵۵۰ -
 ۵۵۱ ، ۵۵۲ ، ۵۵۳ ، ۵۵۴ -
 ۵۵۵ ، ۵۵۶ ، ۵۵۷ ، ۵۵۸ -
 ۵۵۹ ، ۵۶۰ ، ۵۶۱ ، ۵۶۲ -
 ۵۶۳ ، ۵۶۴ ، ۵۶۵ ، ۵۶۶ -
 ۵۶۷ ، ۵۶۸ ، ۵۶۹ ، ۵۷۰ -
 ۵۷۱ ، ۵۷۲ ، ۵۷۳ ، ۵۷۴ -
 ۵۷۵ ، ۵۷۶ ، ۵۷۷ ، ۵۷۸ -
 ۵۷۹ ، ۵۸۰ ، ۵۸۱ ، ۵۸۲ -
 ۵۸۳ ، ۵۸۴ ، ۵۸۵ ، ۵۸۶ -
 ۵۸۷ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ ، ۵۹۰ -
 ۵۹۱ ، ۵۹۲ ، ۵۹۳ ، ۵۹۴ -
 ۵۹۵ ، ۵۹۶ ، ۵۹۷ ، ۵۹۸ -
 ۵۹۹ ، ۶۰۰ ، ۶۰۱ ، ۶۰۲ -
 ۶۰۳ ، ۶۰۴ ، ۶۰۵ ، ۶۰۶ -
 ۶۰۷ ، ۶۰۸ ، ۶۰۹ ، ۶۱۰ -
 ۶۱۱ ، ۶۱۲ ، ۶۱۳ ، ۶۱۴ -
 ۶۱۵ ، ۶۱۶ ، ۶۱۷ ، ۶۱۸ -
 ۶۱۹ ، ۶۲۰ ، ۶۲۱ ، ۶۲۲ -
 ۶۲۳ ، ۶۲۴ ، ۶۲۵ ، ۶۲۶ -
 ۶۲۷ ، ۶۲۸ ، ۶۲۹ ، ۶۳۰ -
 ۶۳۱ ، ۶۳۲ ، ۶۳۳ ، ۶۳۴ -
 ۶۳۵ ، ۶۳۶ ، ۶۳۷ ، ۶۳۸ -
 ۶۳۹ ، ۶۴۰ ، ۶۴۱ ، ۶۴۲ -
 ۶۴۳ ، ۶۴۴ ، ۶۴۵ ، ۶۴۶ -
 ۶۴۷ ، ۶۴۸ ، ۶۴۹ ، ۶۵۰ -
 ۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۶۵۳ ، ۶۵۴ -
 ۶۵۵ ، ۶۵۶ ، ۶۵۷ ، ۶۵۸ -
 ۶۵۹ ، ۶۶۰ ، ۶۶۱ ، ۶۶۲ -
 ۶۶۳ ، ۶۶۴ ، ۶۶۵ ، ۶۶۶ -
 ۶۶۷ ، ۶۶۸ ، ۶۶۹ ، ۶۷۰ -
 ۶۷۱ ، ۶۷۲ ، ۶۷۳ ، ۶۷۴ -
 ۶۷۵ ، ۶۷۶ ، ۶۷۷ ، ۶۷۸ -
 ۶۷۹ ، ۶۸۰ ، ۶۸۱ ، ۶۸۲ -
 ۶۸۳ ، ۶۸۴ ، ۶۸۵ ، ۶۸۶ -
 ۶۸۷ ، ۶۸۸ ، ۶۸۹ ، ۶۹۰ -
 ۶۹۱ ، ۶۹۲ ، ۶۹۳ ، ۶۹۴ -
 ۶۹۵ ، ۶۹۶ ، ۶۹۷ ، ۶۹۸ -
 ۶۹۹ ، ۷۰۰ ، ۷۰۱ ، ۷۰۲ -
 ۷۰۳ ، ۷۰۴ ، ۷۰۵ ، ۷۰۶ -
 ۷۰۷ ، ۷۰۸ ، ۷۰۹ ، ۷۱۰ -
 ۷۱۱ ، ۷۱۲ ، ۷۱۳ ، ۷۱۴ -
 ۷۱۵ ، ۷۱۶ ، ۷۱۷ ، ۷۱۸ -
 ۷۱۹ ، ۷۲۰ ، ۷۲۱ ، ۷۲۲ -
 ۷۲۳ ، ۷۲۴ ، ۷۲۵ ، ۷۲۶ -
 ۷۲۷ ، ۷۲۸ ، ۷۲۹ ، ۷۳۰ -
 ۷۳۱ ، ۷۳۲ ، ۷۳۳ ، ۷۳۴ -
 ۷۳۵ ، ۷۳۶ ، ۷۳۷ ، ۷۳۸ -
 ۷۳۹ ، ۷۴۰ ، ۷۴۱ ، ۷۴۲ -
 ۷۴۳ ، ۷۴۴ ، ۷۴۵ ، ۷۴۶ -
 ۷۴۷ ، ۷۴۸ ، ۷۴۹ ، ۷۵۰ -
 ۷۵۱ ، ۷۵۲ ، ۷۵۳ ، ۷۵۴ -
 ۷۵۵ ، ۷۵۶ ، ۷۵۷ ، ۷۵۸ -
 ۷۵۹ ، ۷۶۰ ، ۷۶۱ ، ۷۶۲ -
 ۷۶۳ ، ۷۶۴ ، ۷۶۵ ، ۷۶۶ -
 ۷۶۷ ، ۷۶۸ ، ۷۶۹ ، ۷۷۰ -
 ۷۷۱ ، ۷۷۲ ، ۷۷۳ ، ۷۷۴ -
 ۷۷۵ ، ۷۷۶ ، ۷۷۷ ، ۷۷۸ -
 ۷۷۹ ، ۷۸۰ ، ۷۸۱ ، ۷۸۲ -
 ۷۸۳ ، ۷۸۴ ، ۷۸۵ ، ۷۸۶ -
 ۷۸۷ ، ۷۸۸ ، ۷۸۹ ، ۷۹۰ -
 ۷۹۱ ، ۷۹۲ ، ۷۹۳ ، ۷۹۴ -
 ۷۹۵ ، ۷۹۶ ، ۷۹۷ ، ۷۹۸ -
 ۷۹۹ ، ۸۰۰ ، ۸۰۱ ، ۸۰۲ -
 ۸۰۳ ، ۸۰۴ ، ۸۰۵ ، ۸۰۶ -
 ۸۰۷ ، ۸۰۸ ، ۸۰۹ ، ۸۱۰ -
 ۸۱۱ ، ۸۱۲ ، ۸۱۳ ، ۸۱۴ -
 ۸۱۵ ، ۸۱۶ ، ۸۱۷ ، ۸۱۸ -
 ۸۱۹ ، ۸۲۰ ، ۸۲۱ ، ۸۲۲ -
 ۸۲۳ ، ۸۲۴ ، ۸۲۵ ، ۸۲۶ -
 ۸۲۷ ، ۸۲۸ ، ۸۲۹ ، ۸۳۰ -
 ۸۳۱ ، ۸۳۲ ، ۸۳۳ ، ۸۳۴ -
 ۸۳۵ ، ۸۳۶ ، ۸۳۷ ، ۸۳۸ -
 ۸۳۹ ، ۸۴۰ ، ۸۴۱ ، ۸۴۲ -
 ۸۴۳ ، ۸۴۴ ، ۸۴۵ ، ۸۴۶ -
 ۸۴۷ ، ۸۴۸ ، ۸۴۹ ، ۸۵۰ -
 ۸۵۱ ، ۸۵۲ ، ۸۵۳ ، ۸۵۴ -
 ۸۵۵ ، ۸۵۶ ، ۸۵۷ ، ۸۵۸ -
 ۸۵۹ ، ۸۶۰ ، ۸۶۱ ، ۸۶۲ -
 ۸۶۳ ، ۸۶۴ ، ۸۶۵ ، ۸۶۶ -
 ۸۶۷ ، ۸۶۸ ، ۸۶۹ ، ۸۷۰ -
 ۸۷۱ ، ۸۷۲ ، ۸۷۳ ، ۸۷۴ -
 ۸۷۵ ، ۸۷۶ ، ۸۷۷ ، ۸۷۸ -
 ۸۷۹ ، ۸۸۰ ، ۸۸۱ ، ۸۸۲ -
 ۸۸۳ ، ۸۸۴ ، ۸۸۵ ، ۸۸۶ -
 ۸۸۷ ، ۸۸۸ ، ۸۸۹ ، ۸۹۰ -
 ۸۹۱ ، ۸۹۲ ، ۸۹۳ ، ۸۹۴ -
 ۸۹۵ ، ۸۹۶ ، ۸۹۷ ، ۸۹۸ -
 ۸۹۹ ، ۹۰۰ ، ۹۰۱ ، ۹۰۲ -
 ۹۰۳ ، ۹۰۴ ، ۹۰۵ ، ۹۰۶ -
 ۹۰۷ ، ۹۰۸ ، ۹۰۹ ، ۹۱۰ -
 ۹۱۱ ، ۹۱۲ ، ۹۱۳ ، ۹۱۴ -
 ۹۱۵ ، ۹۱۶ ، ۹۱۷ ، ۹۱۸ -
 ۹۱۹ ، ۹۲۰ ، ۹۲۱ ، ۹۲۲ -
 ۹۲۳ ، ۹۲۴ ، ۹۲۵ ، ۹۲۶ -
 ۹۲۷ ، ۹۲۸ ، ۹۲۹ ، ۹۳۰ -
 ۹۳۱ ، ۹۳۲ ، ۹۳۳ ، ۹۳۴ -
 ۹۳۵ ، ۹۳۶ ، ۹۳۷ ، ۹۳۸ -
 ۹۳۹ ، ۹۴۰ ، ۹۴۱ ، ۹۴۲ -
 ۹۴۳ ، ۹۴۴ ، ۹۴۵ ، ۹۴۶ -
 ۹۴۷ ، ۹۴۸ ، ۹۴۹ ، ۹۵۰ -
 ۹۵۱ ، ۹۵۲ ، ۹۵۳ ، ۹۵۴ -
 ۹۵۵ ، ۹۵۶ ، ۹۵۷ ، ۹۵۸ -
 ۹۵۹ ، ۹۶۰ ، ۹۶۱ ، ۹۶۲ -
 ۹۶۳ ، ۹۶۴ ، ۹۶۵ ، ۹۶۶ -
 ۹۶۷ ، ۹۶۸ ، ۹۶۹ ، ۹۷۰ -
 ۹۷۱ ، ۹۷۲ ، ۹۷۳ ، ۹۷۴ -
 ۹۷۵ ، ۹۷۶ ، ۹۷۷ ، ۹۷۸ -
 ۹۷۹ ، ۹۸۰ ، ۹۸۱ ، ۹۸۲ -
 ۹۸۳ ، ۹۸۴ ، ۹۸۵ ، ۹۸۶ -
 ۹۸۷ ، ۹۸۸ ، ۹۸۹ ، ۹۹۰ -
 ۹۹۱ ، ۹۹۲ ، ۹۹۳ ، ۹۹۴ -
 ۹۹۵ ، ۹۹۶ ، ۹۹۷ ، ۹۹۸ -
 ۹۹۹ ، ۱۰۰۰ ، ۱۰۰۱ ، ۱۰۰۲ -
 ۱۰۰۳ ، ۱۰۰۴ ، ۱۰۰۵ ، ۱۰۰۶ -
 ۱۰۰۷ ، ۱۰۰۸ ، ۱۰۰۹ ، ۱۰۱۰ -
 ۱۰۱۱ ، ۱۰۱۲ ، ۱۰۱۳ ، ۱۰۱۴ -
 ۱۰۱۵ ، ۱۰۱۶ ، ۱۰۱۷ ، ۱۰۱۸ -
 ۱۰۱۹ ، ۱۰۲۰ ، ۱۰۲۱ ، ۱۰۲۲ -
 ۱۰۲۳ ، ۱۰۲۴ ، ۱۰۲۵ ، ۱۰۲۶ -
 ۱۰۲۷ ، ۱۰۲۸ ، ۱۰۲۹ ، ۱۰۳۰ -
 ۱۰۳۱ ، ۱۰۳۲ ، ۱۰۳۳ ، ۱۰۳۴ -
 ۱۰۳۵ ، ۱۰۳۶ ، ۱۰۳۷ ، ۱۰۳۸ -
 ۱۰۳۹ ، ۱۰۴۰ ، ۱۰۴۱ ، ۱۰۴۲ -
 ۱۰۴۳ ، ۱۰۴۴ ، ۱۰۴۵ ، ۱۰۴۶ -
 ۱۰۴۷ ، ۱۰۴۸ ، ۱۰۴۹ ، ۱۰۵۰ -
 ۱۰۵۱ ، ۱۰۵۲ ، ۱۰۵۳ ، ۱۰۵۴ -
 ۱۰۵۵ ، ۱۰۵۶ ، ۱۰۵۷ ، ۱۰۵۸ -
 ۱۰۵۹ ، ۱۰۶۰ ، ۱۰۶۱ ، ۱۰۶۲ -
 ۱۰۶۳ ، ۱۰۶۴ ، ۱۰۶۵ ، ۱۰۶۶ -
 ۱۰۶۷ ، ۱۰۶۸ ، ۱۰۶۹ ، ۱۰۷۰ -
 ۱۰۷۱ ، ۱۰۷۲ ، ۱۰۷۳ ، ۱۰۷۴ -
 ۱۰۷۵ ، ۱۰۷۶ ، ۱۰۷۷ ، ۱۰۷۸ -
 ۱۰۷۹ ، ۱۰۸۰ ، ۱۰۸۱ ، ۱۰۸۲ -
 ۱۰۸۳ ، ۱۰۸۴ ، ۱۰۸۵ ، ۱۰۸۶ -
 ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۸ ، ۱۰۸۹ ، ۱۰۹۰ -
 ۱۰۹۱ ، ۱۰۹۲ ، ۱۰۹۳ ، ۱۰۹۴ -
 ۱۰۹۵ ، ۱۰۹۶ ، ۱۰۹۷ ، ۱۰۹۸ -
 ۱۰۹۹ ، ۱۱۰۰ ، ۱۱۰۱ ، ۱۱۰۲ -
 ۱۱۰۳ ، ۱۱۰۴ ، ۱۱۰۵ ، ۱۱۰۶ -
 ۱۱۰۷ ، ۱۱۰۸ ، ۱۱۰۹ ، ۱۱۱۰ -
 ۱۱۱۱ ، ۱۱۱۲ ، ۱۱۱۳ ، ۱۱۱۴ -
 ۱۱۱۵ ، ۱۱۱۶ ، ۱۱۱۷ ، ۱۱۱۸ -
 ۱۱۱۹ ، ۱۱۲۰ ، ۱۱۲۱ ، ۱۱۲۲ -
 ۱۱۲۳ ، ۱۱۲۴ ، ۱۱۲۵ ، ۱۱۲۶ -
 ۱۱۲۷ ، ۱۱۲۸ ، ۱۱۲۹ ، ۱۱۳۰ -
 ۱۱۳۱ ، ۱۱۳۲ ، ۱۱۳۳ ، ۱۱۳۴ -
 ۱۱۳۵ ، ۱۱۳۶ ، ۱۱۳۷ ، ۱۱۳۸ -
 ۱۱۳۹ ، ۱۱۴۰ ، ۱۱۴۱ ، ۱۱۴۲ -
 ۱۱۴۳ ، ۱۱۴۴ ، ۱۱۴۵ ، ۱۱۴۶ -
 ۱۱۴۷ ، ۱۱۴۸ ، ۱۱۴۹ ، ۱۱۵۰ -
 ۱۱۵۱ ، ۱۱۵۲ ، ۱۱۵۳ ، ۱۱۵۴ -
 ۱۱۵۵ ، ۱۱۵۶ ، ۱۱۵۷ ، ۱۱۵۸ -
 ۱۱۵۹ ، ۱۱۶۰ ، ۱۱۶۱ ، ۱۱۶۲ -
 ۱۱۶۳ ، ۱۱۶۴ ، ۱۱۶۵ ، ۱۱۶۶ -
 ۱۱۶۷ ، ۱۱۶۸ ، ۱۱۶۹ ، ۱۱۷۰ -
 ۱۱۷۱ ، ۱۱۷۲ ، ۱۱۷۳ ، ۱۱۷۴ -
 ۱۱۷۵ ، ۱۱۷۶ ، ۱۱۷۷ ، ۱۱۷۸ -
 ۱۱۷۹ ، ۱۱۸۰ ، ۱۱۸۱ ، ۱۱۸۲ -
 ۱۱۸۳ ، ۱۱۸۴ ، ۱۱۸۵ ، ۱۱۸۶ -
 ۱۱۸۷ ، ۱۱۸۸ ، ۱۱۸۹ ، ۱۱۹۰ -
 ۱۱۹۱ ، ۱۱۹۲ ، ۱۱۹۳ ، ۱۱۹۴ -
 ۱۱۹۵ ، ۱۱۹۶ ، ۱۱۹۷ ، ۱۱۹۸ -
 ۱۱۹۹ ، ۱۲۰۰ ، ۱۲۰۱ ، ۱۲۰۲ -
 ۱۲۰۳ ، ۱۲۰۴ ، ۱۲۰۵ ، ۱۲۰۶ -
 ۱۲۰۷ ، ۱۲۰۸ ، ۱۲۰۹ ، ۱۲۱۰ -
 ۱۲۱۱ ، ۱۲۱۲ ، ۱۲۱۳ ، ۱۲۱۴ -
 ۱۲۱۵ ، ۱۲۱۶ ، ۱۲۱۷ ، ۱۲۱۸ -
 ۱۲۱۹ ، ۱۲۲۰ ، ۱۲۲۱ ، ۱۲۲۲ -
 ۱۲۲۳ ، ۱۲۲۴ ، ۱۲۲۵ ، ۱۲۲۶ -
 ۱۲۲۷ ، ۱۲۲۸ ، ۱۲۲۹ ، ۱۲۳۰ -
 ۱۲۳۱ ، ۱۲۳۲ ، ۱۲۳۳ ، ۱۲۳۴ -
 ۱۲۳۵ ، ۱۲۳۶ ، ۱۲۳۷ ، ۱۲۳۸ -
 ۱۲۳۹ ، ۱۲۴۰ ، ۱۲۴۱ ، ۱۲۴۲ -
 ۱۲۴۳ ، ۱۲۴۴ ، ۱۲۴۵ ، ۱۲۴۶ -
 ۱۲۴۷ ، ۱۲۴۸ ، ۱۲۴۹ ، ۱۲۵۰ -
 ۱۲۵۱ ، ۱۲۵۲ ، ۱۲۵۳ ، ۱۲۵۴ -
 ۱۲۵۵ ، ۱۲۵۶ ، ۱۲۵۷ ، ۱۲۵۸ -
 ۱۲۵۹ ، ۱۲۶۰ ، ۱۲۶۱ ، ۱۲۶۲ -
 ۱۲۶۳ ، ۱۲۶۴ ، ۱۲۶۵ ، ۱۲۶۶ -
 ۱۲۶۷ ، ۱۲۶۸ ، ۱۲۶۹ ، ۱۲۷۰ -
 ۱۲۷۱ ، ۱۲۷۲ ، ۱۲۷۳ ، ۱۲۷۴ -
 ۱۲۷۵ ، ۱۲۷۶ ، ۱۲۷۷ ، ۱۲۷۸ -
 ۱۲۷۹ ، ۱۲۸۰ ، ۱۲۸۱ ، ۱۲۸۲ -
 ۱۲۸۳ ، ۱۲۸۴ ، ۱۲۸۵ ، ۱۲۸۶ -
 ۱۲۸۷ ، ۱۲۸۸ ، ۱۲۸۹ ، ۱۲۹۰ -
 ۱۲۹۱ ، ۱۲۹۲ ، ۱۲۹۳ ، ۱۲۹۴ -
 ۱۲۹۵ ، ۱۲۹۶ ، ۱۲۹۷ ، ۱۲۹۸ -
 ۱۲۹۹ ، ۱۳۰۰ ، ۱۳۰۱ ، ۱۳۰۲ -
 ۱۳۰۳ ، ۱۳۰۴ ، ۱۳۰۵ ، ۱۳۰۶ -
 ۱۳۰۷ ، ۱۳۰۸ ، ۱۳۰۹ ، ۱۳۱۰ -
 ۱۳۱۱ ، ۱۳۱۲ ، ۱۳۱۳ ، ۱۳۱۴ -
 ۱۳۱۵ ، ۱۳۱۶ ، ۱۳۱۷ ، ۱۳۱۸ -
 ۱۳۱۹ ، ۱۳۲۰ ، ۱۳۲۱ ، ۱۳۲۲ -
 ۱۳۲۳ ، ۱۳۲۴ ، ۱۳۲۵ ، ۱۳۲۶ -
 ۱۳۲۷ ، ۱۳۲۸ ، ۱۳۲۹ ، ۱۳۳۰ -
 ۱۳۳۱ ، ۱۳۳۲ ، ۱۳۳۳ ، ۱۳۳۴ -
 ۱۳۳۵ ، ۱۳۳۶ ، ۱۳۳۷ ، ۱۳۳۸ -
 ۱۳۳۹ ، ۱۳۴۰ ، ۱۳۴۱ ، ۱۳۴۲ -
 ۱۳۴۳ ، ۱۳۴۴ ، ۱۳۴۵ ، ۱۳۴۶ -
 ۱۳۴۷ ، ۱۳۴۸ ، ۱۳۴۹ ، ۱۳۵۰ -
 ۱۳۵۱ ، ۱۳۵۲ ، ۱۳۵۳ ، ۱۳۵۴ -
 ۱۳۵۵ ، ۱۳۵۶ ، ۱۳۵۷ ، ۱۳۵۸ -
 ۱۳۵۹ ، ۱۳۶۰ ، ۱۳۶۱ ، ۱۳۶۲ -
 ۱۳۶۳ ، ۱۳۶۴ ، ۱۳۶۵ ، ۱۳۶۶ -
 ۱۳۶۷ ، ۱۳۶۸ ، ۱۳۶۹ ، ۱۳۷۰ -
 ۱۳۷۱ ، ۱۳۷۲ ، ۱۳۷۳ ، ۱۳۷۴ -
 ۱۳۷۵ ، ۱۳۷۶ ، ۱۳۷۷ ، ۱۳۷۸ -
 ۱۳۷۹ ، ۱۳۸۰ ، ۱۳۸۱ ، ۱۳۸۲ -
 ۱۳۸۳ ، ۱۳۸۴ ، ۱۳۸۵ ، ۱۳۸۶ -
 ۱۳۸۷ ، ۱۳۸۸ ، ۱۳۸۹ ، ۱۳۹۰ -
 ۱۳۹۱ ، ۱۳۹۲ ، ۱۳۹۳ ، ۱۳۹۴ -
 ۱۳۹۵ ، ۱۳۹۶ ، ۱۳۹۷ ، ۱۳۹۸ -
 ۱۳۹۹ ، ۱۴۰۰ ، ۱۴۰۱ ، ۱۴۰۲ -
 ۱۴۰۳ ، ۱۴۰۴ ، ۱۴۰۵ ، ۱۴۰۶ -
 ۱۴۰۷ ، ۱۴۰۸ ، ۱۴۰۹ ، ۱۴۱۰ -
 ۱۴۱۱ ، ۱۴۱۲ ، ۱۴۱۳ ، ۱۴۱۴ -
 ۱۴۱۵ ، ۱۴۱۶ ، ۱۴۱۷ ، ۱۴۱۸ -
 ۱۴۱۹ ، ۱۴۲۰ ، ۱۴۲۱ ، ۱۴۲۲ -
 ۱۴۲۳ ، ۱۴۲۴ ، ۱۴۲۵ ، ۱۴۲۶ -
 ۱۴۲۷ ، ۱۴۲۸ ، ۱۴۲۹ ، ۱۴۳۰ -
 ۱۴۳۱ ، ۱۴۳۲ ، ۱۴۳۳ ، ۱۴۳۴ -
 ۱۴۳۵ ، ۱۴۳۶ ، ۱۴۳۷ ، ۱۴۳۸ -
 ۱۴۳۹ ، ۱۴۴۰ ، ۱۴۴۱ ، ۱۴۴۲ -
 ۱۴۴۳ ، ۱۴۴۴ ، ۱۴۴۵ ، ۱۴۴۶ -
 ۱۴۴۷ ، ۱۴۴۸ ، ۱۴۴۹ ، ۱۴۵۰ -
 ۱۴۵۱ ، ۱۴۵۲ ، ۱۴۵۳ ، ۱۴

- ۱۱۳۰

ہندوستان اکیلمی ، الہ آباد : ۱۹۲۹ ،

۱۹۳۵ ، ۱۰۸۱ ، ۱۰۹۵ ، ۱۰۹۵

- ۱۱۳۸

ہندی سائنس سہیل ، الہ آباد : ۱۰۸۵ -

ی

یونیورسٹی بکس ، لاہور : ۸۹ -

۱

ہندوستان بریس ، دہلی : ۱۰۴۳ -

ہندوستان بریس ، رام پور : ۱۰۳۱ ،

۱۰۴۹ ، ۱۰۵۵ ، ۱۰۶۱ ، ۱۰۶۳ ،

۱۰۶۶ ، ۱۰۶۸ ، ۱۰۶۹ ، ۱۰۷۰ ،

۱۰۷۱ ، ۱۰۷۲ ، ۱۰۷۳ ، ۱۰۷۴ ،

۱۰۷۵ ، ۱۰۷۶ ، ۱۰۷۷ ، ۱۰۷۸ ،

اشخاص ، اقوام و ملل ، افسانوی کردار

آ

۲۶۳ ۲۶۴ ۲۶۵ ۲۶۷

۲۶۸ ۲۶۹ ۲۷۰ ۲۷۱

۲۷۲ ۲۷۳ ۲۷۴ ۲۷۶

۲۸۱ ۲۸۲ ۲۸۳ ۲۹۳

۲۹۶ ۳۰۱ ۳۰۵ ۳۱۷

۳۲۱ ۳۲۲ ۳۲۹ ۳۵۲

۳۵۳ ۳۵۶ ۳۶۷ ۳۷۰

۳۷۱ ۳۷۴ ۳۷۸ ۳۸۰

۳۹۱ ۴۰۵ ۴۲۶ ۴۲۸

۴۴۴ ۴۴۶ ۴۵۰ ۴۸۵

۴۸۶ ۴۹۸ ۵۲۶ ۵۳۵

۵۳۷ ۵۵۰ ۶۰۸ ۶۱۵

۷۱۳ ۸۹۳ ۹۰۴ ۹۰۳

۹۶۹ ۱۰۰۵ ۱۰۱۵ ۱۰۳۹

۱۰۳۰ ۱۰۵۵ ۱۰۹۲ -

آتش : ۹۳۲ ۹۳۴ -

آلو لیکس : ۲۰۰ -

آدم علیہ السلام : ۱۰۵۱ -

آذر ، لطف علی بیگ : ۲۰۸ -

آفریت ترائی : ۵۸۹ -

آرام ، لسروان جی سہروان جی :

۸۷۱ -

آرزو ، سراج الدین علی خان : ۲۴

نظریہ زبان : ۲۴ - ۲۳ ۲۷ ۲۷ ۲۷

آبرو ، نجم الدین شاہ مبارک : ۱۳

۲۱ ۲۳ ۲۵ ۲۴ ۵۳

۶۶ ۱۳۸ ۱۳۹ ۱۶۴

۱۸۸ ۱۸۹ ۱۹۰ ۱۹۲

۱۹۳ ۱۹۵ ۱۹۶ ۱۹۸

۱۹۹ ۲۰۰ ۲۰۱ ۲۰۲

۲۰۳ ۲۰۵ ۲۰۶ ۲۰۷

حالاتِ زندگی : ۲۱۰ - ۲۱۲

ماحول : ۲۱۲ - ۲۱۶ تصویر

حسن و عشق : ۲۱۶ ۲۱۷

ایہام گوئی : ۲۱۸ - ۲۲۱ کلام

میں ہندی اثرات : ۲۲۱ - ۲۲۲

جانب کے اثرات : ۲۲۲ کلام

ہر رائے : ۲۲۲ - ۲۲۵ اس

دور کا نمائندہ شاعر : ۲۲۵ -

۲۲۶ تصویر شاعری : ۲۳۰ -

۲۴۱ کلام میں معاصرین : ۲۴۱

شاگرد : ۲۴۲ زبان : ۲۴۲ -

۲۴۸ حرف آخر : ۲۴۹ ۲۵۱

۲۵۲ ۲۵۳ ۲۵۵ ۲۵۶

۲۵۳ ۲۵۵ ۲۵۶ ۲۵۷

۲۵۹ ۲۶۰ ۲۶۱ ۲۶۲

نظام الملک -

آصف چاه نظام الملک : ۱۶۱۳ء - ۵۳۱ -

آصف چاه ثانی : ۱۳۰۵ء - ۱۳۰۹ء - ۶۵۱ -

آفاق ، میر فرید الدین : ۱۰۸۳ء - ۹۵۰ -
آفتاب : دیکھئے شاہ عالم ثانی -

اکبرین علی خان : ۸۲۵ -
اکبرین لاپوری ، فقیر اللہ : ۱۶۵ -

اکبر ، ویلیوری ، محمد ہاتھو : ۹۵۰ -
۹۸۳ء ، ۹۸۵ء ، ۹۸۸ء ، ۹۸۹ء -

۹۹۵ء ، ۱۰۰۶ء ، سند ولادت :
۱۰۱۰ء ، حالات : ۱۰۱۰ء ، تصانیف :

۱۰۱۱ء ، اردو نثر : ۱۰۱۲ء ،
۱۰۱۵ء ، تاریخ "کا قطعہ" نظر :

۱۰۱۶ء - ۱۰۱۷ء ، فارسی اصناف
سخن : ۱۰۱۷ء - ۱۰۲۱ء ،

۱۰۲۳ء ، ۱۰۸۱ء -
انصرفت : دیکھئے حضرت محمد صلی اللہ

علیہ و آلہ وسلم -
آء : ۹۶۸ -

آبی ، میر عبدالرحمن : ۹۷۰ -

الف

ابا عبداللہ الحسین : دیکھئے امام
حسین -

ابدالی ، احمد شاہ : ۱۰۵۰ء - ۸۳ -
۸۳ء ، ۸۶ء ، ۸۷ء ، ۱۰۳۹ء -

۱۰۲۸ء ، ۱۰۳۶ء ، ۱۰۳۸ء ، ۱۰۳۹ء -
۱۰۵۰ء ، ۱۰۵۱ء ، ۱۰۵۲ء ، ۱۰۵۳ء -

۵۳۷ء ، ۶۵۶ء ، ۷۶۵ء ، ۷۷۷ء -

۸۵۹ء ، ۸۸۳ء ، ۹۰۹ء ، ۹۱۷ء -

۹۳۳ء ، ۹۳۹ء ، ۱۰۰۲ء ، ۱۰۶۳ء -

۱۰۷۶ء ، ۱۰۷۷ء ، ۱۰۷۸ء ، ۱۰۷۹ء -

ابراہیم علیہ السلام : ۳۸۳ -
ابراہیم بن مسلم بن عقیل : ۱۰۳۲ -

ابراہیم خان بن علی مردان خان :
۳۴۰ -

ابراہیم خان گاردی : ۸۷ -
ابراہیم نور اللہ ، میر : ۸۲۲ -

ابن العربی : ۴۸۷ء ، ۶۳۰ء ، ۶۳۱ء -
۷۳۹ء ، ۷۴۰ء -

ابن رسول اللہ : دیکھئے امام حسین -
ابناتی داس : ۲۹۱ -

ابوالحسن شاہ : ۲۳۱ -
ابوالطیر : ۸۷۹ -

ابوالفضل : ۱۲۲ء ، ۷۶۸ء -
ابوالنعمانی : ۲۹۱ء ، ۷۷۶ء -

ابوجہیل : ۵۴۹ -
ابو حنیفہ ، امام : ۱۶۳ -

ابو طالب : ۶۵۰ء ، ۶۵۱ء -
ابو طالب ، سرزا : ۶۶۸ -

ابو نصر ، شیخ : ۳۶۱ -
ابن چند : ۱۹۷ -

اٹل ، میر عبدالجلیل حسینی واسطی
پنکرامی : ۱۱۵ -

اٹل لارنولی : ۱۱۵ء ، ۱۱۶ء -
اثر ، انداد امام : ۶۸۶ء ، ۷۲۰ء -

۹۳۷ء ، ۹۷۸ء -
اثر ، خواجہ محمد میر : ۷۷۷ء ، ۷۷۸ء -

۳۸۸ء ، ۳۹۰ء ، ۷۲۳ء ، ۷۲۴ء -

احمد شاه : ۵ ، ۲۱ ، ۵۹ ، ۳۹۰
 ۳۹۸ ، ۳۹۹ ، ۳۰۸ ، ۵۱۰
 ۵۲۶ ، ۵۶۵ ، ۵۸۵ ، ۵۹۴
 ۸۲۱ ، ۹۹۴ ، ۱۰۲۵ ، ۱۰۲۸
 ۱۰۵۲ ، ۱۰۵۳ ، ۱۰۵۶ ، ۱۰۵۷
 ۱۰۵۸ ، ۱۰۸۲ ، ۱۰۸۳ ، ۱۰۸۶
 احمد شاه درانی : دیکھیے ابدالی ، احمد
 شاه ۔

احمد علی خان : ۹۳۴ -
 احمد گجراتی : ۲۸۹ -
 احمد یار خان ، لوہاں : ۷۶۷ -
 اختر جونا گڑھی ، قاضی احمد میان :
 ۲۹۰ ، ۳۳۹ ، ۱۰۶۹ -

اخلاص ، گلشن چند : ۲۸۵ -
 ادیب ، پرویسر مسعود حسن رضوی :
 ۶۸ ، ۷۳ ، ۱۴۵ ، ۲۰۳ ، ۲۰۴
 ۲۰۸ ، ۲۸۴ ، ۳۰۲ ، ۳۴۰
 ۴۲۰ ، ۵۰۰ ، ۵۴۴ ، ۵۶۰
 ۵۶۲ ، ۵۶۳ ، ۵۶۴ ، ۸۲۴
 ۸۵۳ ، ۸۵۴ ، ۹۲۷ ، ۹۲۹
 ۹۷۵ -

ادیب ، ڈاکٹر لطیف حسین : ۱۱۵ -
 ادہم بائی : ۲۱ -
 ارچنہ : ۱۰۶۷ -
 ارمطو : ۳۹۶ ، ۵۸۳ ، ۸۰۵ -
 ارشاد ، عبدقی احمد : ۴۲۰ -
 ارون ، ولیم : ۷۷ ، ۸۹ -
 اسپرنگر ، اے : ۲۰۵ ، ۲۰۸ ، ۲۹۲
 ۲۹۹ ، ۲۵۵ ، ۲۸۴ ، ۳۹۴
 ۴۱۹ ، ۴۲۸ ، ۴۴۴ ، ۴۶۲

۷۳۱ ، ۷۳۳ ، ۷۳۶ ، ۷۹۹ -
 ۸۱۱ ، نام : ۸۰۰ ، تصانیف :
 ۸۰۱ - ۸۰۲ ، دیوان : ۸۰۰
 مندرجات : ۸۰۲ ، غزلیات :
 ۸۱۰ - ۸۱۱ ، مثنوی ، خواب و
 خیال : ۸۰۱ ، ۸۰۲ ، ۸۱۰
 ۹۰۷ ، ۹۱۰ ، ۹۱۶ ، ۹۵۸
 ۱۰۰۵ -

اثر وام پوری ، محمد علی خان : ۸۱۲ -
 اثر لکھنوی : ۶۴۲ -
 احسان : ۱۳۹ -
 احسان ، حافظ عبدالرحمن خان :
 ۱۰۸۴ -

احسن ، احسن اللہ : ۲۴۱ ، ۲۶۵
 کلام پر رائے : ۲۶۵ - ۲۶۶
 ۳۰۷ ، ۳۵۰ -
 احسن ، مرزا احسن علی : ۴۹۱ -
 احسن بازپوری : ۱۰۲۱ ، ۱۰۶۰
 ۱۰۷۰ -

احمد : ۴۵ -
 احمد (مرثیہ گو) : ۷۰ -
 احمد بیگ : ۵۰۵ -
 احمد بیگ ، مرزا : ۴۱۶ -
 احمد خان ، خواجہ : ۸۰۰ -
 احمد خان ، لوہاں : ۷۹۵ -
 احمد خان ، لوہاں میر : ۷۲۳ -

احمد سرحدی ، شیخ (حضرت مجدد
 الف ثانی) : ۱۲۳ ، ۲۶۶ ، ۳۷۷
 ۷۳۴ ، ۷۳۷ ، ۷۳۸ ، ۷۴۰
 ۷۴۱ ، ۹۳۴ -

۲۹۳ : الرات ول : ۲۹۲ - ۲۹۴

تصور عشق : ۲۹۳ - ۲۹۶ : غزلیات :

۲۹۸ : ۳۰۰ : ۳۵۳ : ۳۵۸

- ۳۸۸

اصغر علی : ۳۴۳ -

اصمعی : ۹۵۷ -

اظہار الدین ، شیخ : ۳۷۶ -

اظہار علی ، ڈاکٹر سید : ف : ۱۳۱

- ۱۰۸۱ : ۱۷۹

اعتاد الدولہ قمر الدین خان

وزیر الممالک : ۱۳۸ : ۱۶۵

- ۵۰۶ : ۵۰۹ : ۵۱۳

اعتاد الدولہ محمد امین خان چادر نصرت

جنگ : ۱۶۳ -

اعجاز رحم خان : ۱۰۹۳ -

اعظم ، محمد غوث خان : ۱۰۱۱ : ۱۰۲۳ -

اعظم الاسرا لفظ چاہ : ۹۷۰ -

اعظم خان ، لوب : ۱۳ : ۱۹۸

- ۳۹۳ : ۵۳۰

اعظم خان کلان : ۵۳۰ -

اعظم شاہ : ۹۳ -

اعلیٰ ، امین الدین : ۳۱۲ : ۳۱۶

- ۷۴۱

الطراز ، عبدالوہاب : ف : ۱۳۳ ، ف

۳۲۵ : ۳۲۶ : ۳۳۲ : ۳۱۵

- ۳۱۹

الطراز حسین ، آغا : ف : ۱۰۶۲

- ۱۰۷۱

السر الدولہ فیاض الدین حیدر : ۳۷ -

السر صدیقی سروہوی : ۶۸ : ۷۳

۵۶۲ : ۷۷۳ : ۸۱۳ : ۸۱۸

۸۲۶ : ۸۸۳ : ۱۰۳۰ : ۱۰۳۱

- ۱۱۱۳ : ۱۱۳۰

اسپسر : ۱۷۵ -

اسد خان اورنگ آبادی : ۱۷۱ -

اسد دیوانہ : ۵۳۰ -

اسد ہار خان (بٹشی لوب چادر) :

- ۵۳۹

اسباء : ۱۰۳۲ -

اسباء سعیدی ، ڈاکٹر : ۹۳۱ : ۹۳۲ -

اسمعیل سروہوی : ۵۵ : شجرہ : ف

- ۶۱ : ۹۰

اصغر ، جنرل : ۱۰۹۵ : ۱۰۹۳

- ۱۱۱۲

اشفاق ، شاہ ولی اللہ : ۲۳۱ : ف

۲۵۸ : ف : ۲۶۲ : حالات : ۲۶۶

زبان و بیان : ۲۶۷ : ۲۷۳

۳۹۳ : ۳۹۴ : ۵۳۲ : ۷۷۲ -

اشرف : ۲۷۲ : ۳۲۱ : ۳۳۲

- ۱۰۰۵ : ۳۳۶

اشرف (دکنی سرگم گو) : ۷۰ -

اشرف بیابانی ، سید شاہ : ۲۸۹ -

اشرف خان : ۹۳۳ -

اشرف خان ، اللہ پسر : ۲۹۱ -

اشرف علی خان ، اشرف الدولہ :

- ۶۶۵ : ۶۶۶

اشرف علی خان ، لوب : ۱۰۲۸ -

اشرف گجراتی ، محمد اشرف الموسوی :

۶۶ : ۱۸۷ : ۱۸۹ : حالات :

۲۸۹ - ۲۹۱ : دیوان : ۲۹۱ -

الم ، میان صاحب : ۵۲۳ -

امام دین : ۹۰۰ / ۹۰۱ -

امام بخش کشمیری : ۱۱۲۳ -

اناسی موسوی ، میر : ۸۱۹ -

انان الله : ف ۵۰۳ وقات : ف ۵۰۵ -

۵۱۲ / ۵۳۵ -

انانی ، خان زمان : ۳۵ -

اندر الزمرا : دیکھیے چو لیکن ، نواب -

انجدر علی : ۱۱۰۹ -

امیرالہ آبادی ، ابوالحسن امیرالدین :

۱۳۵ / ۲۸۳ / ۳۵۷ / ۴۰۰

۳۱۷ / ۳۹۷ / ۶۵۶ / ۷۱۹

۷۲۹ / ۷۵۹ / ۹۳۰ / ۹۴۰

۹۴۵ / ۹۷۵ / ۹۷۷ / ۹۸۷

۱۰۹۵ / ۱۱۲۸ -

امید بختانی ، سرور محمد رضا نولہاش :

۶۵ / ۱۲۲ / حالات : ۱۳۳ - ۱۳۴

تاریخ بختانی و ولات : ف ۱۳۱ -

ف ۱۲۲ / ۱۴۳ / ۱۶۵

۱۷۰ / ۲۰۱ / ۲۰۲ / ۵۳۷

۵۵۹ -

امیدوار ، شیخ قائم علی : ۶۶۲ -

امیر ، نواب محمد ہار خان : ۶۵۲

۷۶۶ -

امیرالاسرا خلف والا جہاد چاند :

۱۰۱۰ -

امیرالاسرا اصحاب الدولہ : ۱۶۳ -

امیرالدین : ۲۹۱ -

امیرالہالک ، نواب : ۳۲۶ -

امیر تیمور : ۷۲۳ -

۷۵ / ۲۰۶ / ۲۰۹ / ۲۳۰

۳۳۲ / ۳۶۲ / ۸۷۵ / ۹۲۸

۹۳۱ / ۹۸۰ / ۱۰۶۸ -

انسوس ، میر شیر علی : ۶۷۰ / ۸۱۹

۸۲۲ / ۸۲۳ / ۸۲۴ / ۸۲۵

۸۷۰ / ۸۷۲ / ۸۷۳ -

النبیل : ۱۰۰ -

النبیلون : ۲۰۱ -

انہال : ۱۲۳ / ۳۷۱ / ۳۷۵ / ۳۸۷

۵۷۹ / ۶۰۳ / ۶۲۹ / ۶۳۰

۶۳۱ / ۷۴۸ / ۷۶۹ / ۷۵۰

۹۶۰ -

انصاف حسن ، ڈاکٹر : ۷۵ / ۱۱۸

۱۳۲ / ۱۳۳ / ۱۳۴ / ۱۷۷

۳۵۸ / ۳۱۷ / ۳۲۱ / ۵۵۸

۷۱۶ / ۷۲۰ / ۷۵۸ / ۷۶۸

ف ۷۶۹ / ۸۱۲ / ۸۱۳ / ۸۱۴

ف ۸۸۱ -

انسی مشہدی : ۳۹۲ -

اکبر (دکنی سرٹہ گو) : ۷۰ -

اکبر اعظم : ۲۱ / ۱۲۶ / ۱۳۷

۱۵۷ / ۱۹۱ / ۳۸۲ / ۵۲۱

۶۹۴ / ۶۹۸ -

اکبر الہ آبادی : ۱۱۰ / ۶۰۳ -

اکبر حیدری کشمیری ، ڈاکٹر :

۱۳۲ / ۳۵۳ / ۵۵۳ / ۵۵۵

۷۱۸ / ۸۷۳ -

اکسیر (استاد سرور الماخر مکین) : ۶۹۲ -

الطاف حیدر آبادی ، محمد تقی : ۹۸۸ -

الط ابدال : ۵۳۹ -

ب

- بابا لوبد شکر گنج : ۲۵۸ ، ۶۰۱ -
 بابا قادری ، سید : ۱۰۲۵ -
 بابر : ۳۶ ، ۱۰۹۳ -
 بادل علی ، سید : ۳۳۵ -
 باز بہادر ، سلطان : ۳۷ ، ۷۳ -
 باقی باللہ ، خواجہ : ۷۳۸ -
 باؤڈرل ، ڈبلیو : ۸۷۱ -
 بائرن : ۶۰۳ ، ۷۱۳ -
 بحری ، قاضی محمود : ۳۵ ، ۱۰۱۵ -
 بہت سنگو ، راجہ : ۵۰۹ -
 برات اللہ ، میر : ۸۱۹ -
 براؤن ، ایڈورڈ ، جی : ۱۷ -
 برج لال : ۳۶۲ -
 برکت اللہ اورسی : ۱۰۰۰ -
 برہان الدین خدا کیا : ۹۳۴ -
 برہان الملک ، سعادت خان ، نواب :
 ۳ ، ۱۳۷ ، ۱۶۵ -
 بھگل : ۹۶۸ -
 بسنت علی خان ، خواجہ سرا : ۶۵۶ -
 بشاش ، منشی دیبی پرشاد : ۱۶۸ ،
 ۱۸۰ -
 بشن سنگو ، رائے : ۵۳۷ -
 بشیر الدین ، مولوی : ۵۳۳ -
 بشیر حسین ، ڈ : ۵۶۲ -
 بٹا ، بھاء اللہ خان : ۳۰ ، ۳۱۰ -
 ۳۵۲ ، ۳۷۹ ، ۵۱۹ ، ۱۰۰۵ -
 بکرم ، راجہ : ۸۵۵ -
 بنگش ، احمد خان : ۶۵۲ ، ۶۵۷ -

- بنگش ، قائم خان : ۱۰۷۶ -
 بوداہتر : ۵۸۶ ، ۶۰۳ -
 بوعلی : ۱۳۱ -
 بو علی قلندر ، شاہ : ۶۶۶ -
 بیاء الدین نقشبند ، حضرت : ۷۲۳ -
 بہادر سنگو ، رائے : ۵۱۵ ، ۵۳۳ ،
 ۵۳۷ -
 بہادر شاہ اول : ۲ ، ۳ ، ۱۳ ، ۱۰۵ ،
 ۱۱۰ ، ۱۳۳ ، ۱۳۳ ، ۶۵۱ -
 ۷۷۷ ، ۱۰۶۳ -
 بہادر علی چوہراہوٹی : ۵۵۰ -
 بہار ، ٹیک چند : ۲۳ ، ۶۵ ، ۱۲۲ ،
 ۱۳۸ ، ۱۶۳ ، ۱۶۳ ، ۱۷۷ -
 ولادت و وفات : ۱۶۸ ، تصانیف :
 ۱۶۹ ، اردو کلام : ۱۶۹ - ۱۷۰ ،
 ۵۳۳ ، ۵۳۵ -
 بہاری لال (ہندی شاعر) : ۳۳ ، ۳۵ ،
 ۱۰۸۳ -
 بہاؤدین واس رائے : ۸۳ ، ۸۷ ،
 ۵۱۱ -
 بہزاد : ۲۵۰ -
 بہشتی : ۳۸۲ -
 بہکوات رائے : ۹۶۲ -
 بہو بیگم ، نواب : ۸۳۴ ، ۸۳۹ -
 بہید ، میر میراں : ۷۷۳ -
 بیاس جی : ۱۰۶۷ -
 بیان ، خواجہ احسن الدین خان :
 ۲۷۳ ، ۳۶۳ ، اصل نام : لک
 ۳۰۷ ، حالات : ۳۰۸ - ۳۱۰ ،
 کلام پر رائے : ۳۱۰ - ۳۱۵ ،

۶۶۵ / ۶۶۶ / ۶۶۷ / ۶۶۸ / ۶۶۹
- ۹۵۸

بیگم (ایک طوائف) : ۱۳ -

بیگم جان : ۸۰۱ -

بیگم فخر الدین : ۵۲۳ -

بیگم اودھ : ۵۱۸ -

بیل ، طامس ولیم : ۱۳۱ / ۱۳۵

۲۸۴ / ۳۷۶ / ۳۹۳ / ۴۲۱

۵۵۸ / ۸۱۲ / ۸۵۲ / ۹۲۹

ل : ۱۰۹۵ -

بیل کائی ، کلیالیو : ۱۰۶۲ -

بینوا : ۲۳ / ۲۱۰ / ۲۱۱ / ۵۲۳ -

بینی رام : ۱۰۹۶ -

پ

پاکباز ، میر مکھن : ۲۱۱ / ۲۳۱

۲۳۲ / ۲۳۱ -

پروسی تھوئس : ۵۸۶ -

پروانہ مراد آبادی ، پروانہ علی شاہ :

۵۶۶ -

پریم سنگھ : دیکھیے علی محمد خان -

پشنا : ۲۱۸ / ۲۳۱ -

پیام اکبر آبادی ، شرف الدین علی

خان : ۶۳ / ۱۲۲ / تاریخ ولات :

ف : ۱۳۱ / ۱۶۵ / ۳۸۶ / ف

۵۱۰ / ۶۶۶ / ۷۷۳ -

پیٹراوک : ۵۸۸ -

پیر بابا شاہ حسینی : ۳۱۲ / ۳۱۳ -

پیر روسی : دیکھیے مولانا روم -

پیلمبر علیہ السلام : دیکھیے ہد۴ -

۳۷۵ / ۵۲۸ / ۵۳۰ / ۵۳۳

۶۷۰ / ۹۱۰ / ۹۲۲ / ۱۰۰۳ -

سے لکب : ۲۳۱ -

سے لکب ، عبادت فاروق : ۹۰۰ -

سے جگر ، خیراتی لال : ۲۱۲

۵۵۰ / ۱۰۷۳ / ۱۰۷۵ / ۱۰۸۱

۱۱۰۹ / ۱۱۱۰ / ۱۱۲۹ -

سے چر ، روبرٹ : ۹ -

سیدار ، سناٹہ سنگھ : ۱۵۳ / ۲۱۱

ل : ۲۱۲ / ۵۶۰ / ۵۶۵ / ۵۵۸

۸۱۵ -

سیدار ، شیخ عباد الدین ہدی :

۳۳۱ / ۳۹۵ / ۷۲۶ / ۷۲۵

۷۷۳ / ۸۹۵ / لام اور خاندان :

۹۰۰ / تعلیم و تربیت : ۹۰۱ -

۹۰۲ / کلام میں غنچ رنگ :

۹۰۳ - ۹۰۵ / شاعری کا سرگزشت

لکھ : ۹۰۵ / زبان و بیان :

۹۰۶ / غزلیات پر رائے : ۹۰۷

۹۱۰ / ۹۱۱ / ۹۱۷ / ۹۲۰

۹۲۲ / ۹۲۳ / ۹۳۰ -

سیدار ، حامد رضا : ۷۱۷ / ۱۰۲۰ -

سیدل ، سرزا عبدالقادر : ۶۵

۹۳ / ۹۵ / ۱۲۲ / طرز فکر :

۱۲۳ / دو مثنویان : ف : ۱۲۴

الذکر بیان : ۱۲۵ / تصانیف :

۱۲۵ / اردو کلام : ۱۲۵ - ۱۲۶

۱۲۸ / ۱۲۹ / ۱۳۹ / ۱۴۰

۱۶۳ / ۱۷۶ / ۱۹۶ / ۲۲۵

۲۵۰ / ۵۳۳ / ۵۳۹ / ۵۵۰

ت

تاجان ، میر عبدالحنی : ف ۲۵۷
 ۳۳۶ ، ۳۳۷ ، ۳۵۱ ، ۳۵۲
 ۳۸۲ ، ۳۸۳ ، شاکردی : ۳۸۵
 سال ولادت : ۳۸۶ ، دیوان :
 ۳۸۶ ، زبان : ۳۸۶ - ۳۸۷
 موضوعات سخن : ۳۸۹ - ۳۹۰
 ۳۹۱ ، ۳۹۲ ، ۴۱۱ ، ۴۱۴
 ۴۳۱ ، ۴۵۳ ، ۴۵۶ ، ۴۸۹
 ۵۲۶ ، ۵۳۲ ، ۵۳۸ ، ۹۰۴
 ۹۱۰ ، ۹۶۹ ، ۱۰۱۵ -

تاج ، سید امتیاز علی : ۸۷۵ -
 تاج الدین ، میر : ل ۱۰۹۵ -
 تارا چند ، ڈاکٹر : ۱۷ ، ۱۸ -
 تان سین : ۱۱۰۳ -

تاج پهلوانی ، شہاء نور الحق :
 ۹۳۶ -
 تاجرد ، میر عیداد : ۵۶۱ ، ۷۷۳ -
 تاجل ، عجل علی شہاء : ۹۷۰ -
 تاجل ، محمد حسن علی : ۵۰۴ ، ۵۵۵ -
 تاجل ، سعید الدین علی : ۳۱۰ ،
 ۳۱۱ -

تاجین ، میر محمد حسین ، عطا خان :
 ۹۵۸ ، ۹۶۸ ، ۹۸۳ ، ۹۸۶
 ۹۹۳ ، ۹۹۷ ، تعلیم و تربیت :
 ۱۰۹۳ ، تصانیف : ۱۰۹۳ ،
 ملازمت : ۱۰۹۳ ، ۱۱۱۰ -
 حسین علی خان : ۵۱۵ -

تاج ، شہاء تاج علی : ۲۹۳ ،
 ۳۰۹ ، ترمیم دیوان : ۳۱۱ ،
 حالات : ۳۱۲ - ۳۱۳ ، منظومات
 دیوان : ۳۱۳ - ۳۱۴ ، منظوم
 تصانیف : ۳۱۴ - ۳۱۶ ، خصوصیات
 شاعری : ۳۱۶ - ۳۱۹ ، ۱۰۳۱ -

تاج ، سلام اللہ خان : ۸۴۴ -
 تاج محمد حسین خان ، نواب : ۸۸۱ ،
 ۸۸۲ -
 تاجی اوحدی : ۴۴ ، ۵۷۲ ، ۵۷۳ ،
 ۶۳۵ -

تاجی بھگت : ۱۴ -
 تاجی (دکنی مرثیہ گو) : ۷۳ ، ۶۶۵ ،
 ۷۰۵ ، ۷۰۷ -

تاجیک ، میان صلاح الدین : ۵۴۸ ،
 ۷۷۴ -

تاجی اورنگ آبادی ، اسد علی خان :
 ۱۷۳ ، ۱۷۴ ، ۱۸۰ ، ۳۹۷ -
 تاجور خان : ۷۹ -

تاج ، منشی فقیر محمد : ۸۷۱ -

ٹ

ٹورو لہنسی ، ٹورالہسکو ماروا :
 ۱۰۶۲ -

ٹیرو سلطان : ۵ ، ۳۶۹ ، ۵۷۹ -
 ٹیری : ۱۰۶۲ -
 ٹیکٹ رائے چانور ، راجہ : ۷۷۷ -
 ٹیلر ، گوپتان : ۱۰۰۳ -

۸۹۸ ، ۹۵۱ ، ۹۶۰ ، ۹۷۳ ،

- ۱۱۲۲

چسپت رائے کھتری : ۵۵۱ -

چگر لالہ ، راجہ : ۹۵۹ -

چگل کشور ، راجہ : ۵۱۰ ، ۵۱۱ ،

- ۵۳۷ ، ۵۱۹ -

جلال امیر : ۱۹۶ ، ۲۵۰ -

جلول قدوائی : ۹۲۹ -

جمال : ۲۳۱ -

جہاں فہلوی : ۸۷۳ -

جہیل جالبی ، ڈاکٹر : ۳۶ ، ۸۹ ،

۱۵۳ ، ۱۷۸ ، ۱۸۰ ، ۲۰۷ ،

۳۳۹ ، ۳۵۰ ، ۳۶۵ ، ۳۶۶ ،

۷۶۰ ، ۸۱۶ ، ۹۷۸ -

جنون ، شیخ غلام علی : ۵۲۸ -

جون : ۶۷۰ -

جوان ہشت جہاندار شاہ ، مرزا :

- ۱۰۰۳ ، ۸۲۳ -

جواہر علی خان ، نواب : ۸۲۷ ،

- ۸۳۹ -

جوشی ، پد روشن : حالات ۹۶۱ -

۹۶۲ ، تصانیف : ۹۶۲ - ۹۶۳ ،

دیوان (اشعار و مستدرجات) :

۹۶۳ ، کلام برائے : ۹۶۳ - ۹۶۶ ،

زبان و بیان ۹۶۶ - ۹۶۷ ، ۹۶۸ ،

- ۹۷۸ -

جوئسن ، ریچرڈ : ۱۹۲ ، ۶۶۹ -

جہان شاہ : ۳ -

جہاندار شاہ ، صاحبو عالم ، مرزا : ۴ ،

۵ ، ۲۱ ، ۸۶ ، ۹۳ ، ۱۲۳ ،

ث

ثابت الہ آبادی ، میر بہ فضل : ۱۲۲

ثائب : ۵۳۳ ، ۵۳۷ -

ثائب رضوی : ۲۸۵ ، ۳۲۱ -

ثائب ، میان شہاب الدین : ۲۴۲ ،

- ۶۳۰ -

ثائب عظیم آبادی : ۹۳۵ ، ۹۷۵ ،

- ۹۷۶ -

ثنا ، ثناء اللہ : ۱۸۷ ، ۳۰۱ -

ثنا ، سید زاہد : ۸۱ - ۸۹ -

ثنا ، شیخ آیت اللہ : ۶۶۵ ، ۶۶۶ -

ثناء اللہ ، شیخ : ۳۰۰ -

ثناء اللہ ہانی بی ، قاضی : ۳۶۳ -

ثنائی : ۳۹۲ ، ۶۶۶ ، ۱۰۱۳ -

ج

جاسی : ۳۹۲ ، ۴۹۸ ، ۶۶۶ ، ۷۸۳ ،

- ۸۰۷ ، ۸۲۷ ، ۹۵۸ -

جان جالی ، مرزا : ۳۵۹ -

جانیاز خان : ۳۰۶ -

جام ، برہان الدین : ۴۱۲ -

جاوید خان (منقبت گو) : ۱۷۱ -

جاوید خان ، خواجہ سرا ، نواب پندر :

۵۱۰ ، ۵۱۵ ، ۵۲۰ ، ۵۲۷ ،

- ۵۳۷ ، ۶۳۹ -

جرات ، قلندر ہشت : ۳۸۰ ، ۳۸۳ ،

۶۰۵ ، ۶۸۵ ، ۷۶۷ ، ۷۹۵ ،

۷۹۷ ، ۸۲۳ ، ۸۴۹ ، ۸۳۰ ،

۸۷۰ ، ۸۷۸ ، ۸۸۰ ، ۸۹۶ ،

شعور : ۴۵۱ - ۴۵۲ : شاعری کے

انداز : ۴۵۴ - ۴۶۲ : ۴۵۰ :

۴۵۴ : ۴۸۲ : ۴۸۳ : ۴۸۴ :

۴۸۵ : ۴۸۶ : ۴۹۴ : ۵۱۳ :

۵۱۹ : ۵۲۶ : ۵۳۷ : ۵۴۴ :

۵۴۵ : ۵۴۷ : ۶۱۵ : ۶۳۹ :

۶۴۰ : ۶۵۵ : ۶۵۷ : ۷۱۴ :

۷۳۴ : ۷۷۷ : ۷۷۸ : ۷۸۰ :

۷۸۵ : ۸۰۷ : ۸۳۰ : ۸۸۴ :

۸۹۱ : ۸۹۲ : ۸۹۳ : ۸۹۴ :

۹۰۳ : ۹۰۴ : ۹۱۶ : ۹۳۱ :

۹۴۲ : ۹۴۷ : ۹۴۸ : ۹۴۹ :

۹۵۴ : ۹۹۷ : ۱۱۱۳ : ۱۱۱۵ :

- ۱۱۳۰

حافظ شیرازی : ۴۳ : ۱۹۲ : ۲۳۱ :

۲۹۹ : ۳۹۲ : ۴۹۵ : ۵۸۶ :

۵۸۷ : ۶۰۴ : ۵۸۸ : ۶۷۷ :

- ۸۴۲ : ۷۴۴

حاکم لاجپوری ، حکیم بیگ خان : ۲۳ :

۲۴ : ۳۶ : ۱۳۴ : ۱۲۵ : ۱۴۴ :

۱۴۸ : ۱۶۳ : ۱۷۳ : ۱۷۷ :

۳۷۶ : ۳۷۷ : ۴۷۷ : ۷۵۸ -

حالی ، الطاف حسین : ۶۰۲ : ۶۹۶ :

۶۹۸ : ۶۹۹ : ۷۴۲ : ۷۸۲ :

۸۶۹ : ۹۸۹ : ۱۰۶۹ -

حبیب اللہ امیر : ۲۹۱ : ۸۲۲ -

حجرام ، عیادت اللہ عرفہ ٹکڑے : ۶۴۰ -

نثر : ۵۰ : ۱۰۳۲ : ۱۰۳۴ -

حزین ، شیخ بد علی : ۲۳ : ۲۴ :

۱۳۶ : ۱۵۳ : ۱۷۸ : ۶۶۶ :

۳۰۷ : ۳۹۱ : ۸۸۰ : ۸۸۴ :

۱۰۴۴ : ۱۰۶۳ -

جہانگیر : ۲۱ : ۱۹۱ : ۳۲۹ -

جھنکو رائے : ۸۳ : ۸۴ : ۸۷ : ۸۸ -

E

چغتائی ، بد اکرام : ۱۳۱ -

چٹانم : ۱۲۶ -

چندا ، ماء لقا : ۹۷۱ -

چوسر : ۱۷۵ : ۳۵۴ : ۶۰۴ -

چوہتر سنگھ ، راجہ : ۱۰۸۴ : ۱۰۸۵ -

ح

حاکم ، ظہور الدین : ۸ : ۲۵ : ۲۶ :

۵۳ : ۵۴ : ۶۶ : ۱۰۸ : ۱۱۵ :

۱۳۶ : ۱۳۸ : ۱۸۷ : ۱۸۸ :

۱۸۹ : ۲۰۲ : ۲۰۳ : ۲۰۵ :

۲۰۷ : ۲۴۸ : ۲۴۱ : ۲۴۲ :

۲۴۳ : ۲۴۷ : ۲۵۵ : ۲۶۱ :

۲۷۶ : ۲۸۳ : ۲۹۳ : ۳۰۱ :

۳۲۲ : ۳۵۰ : ۳۵۱ : ۳۵۳ :

۳۵۴ : ۳۵۵ : ۳۷۰ : ۳۷۲ :

۳۷۳ : ۳۸۲ : ۳۸۳ : ۴۰۱ :

لام : ۴ : ۴۷ : ۴۷۴ : حالات :

۴۱۷ - ۴۳۱ : شاگرد : ۴۴۱ :

تاریخ وفات : ۴۳۱ - ۴۴۲ : تصانیف :

۴۴۳ - ۴۴۴ : ابتدائی رنگ سخن :

۴۴۶ - ۴۴۹ : اولیات : ۴۴۱ -

۴۴۲ : اردو نثر : ۴۴۶ - ۴۴۹ :

فارسی نثر : ۴۴۹ - ۴۵۱ : تنقیدی

۹۱۲ - ۹۱۳ : زبان و بیان : ۹۱۶ -

۹۱۵ : ۹۱۴ -

حسرت موبانی : ۳۹۱ : ۳۱۸ : ۳۲۱

۳۵۴ : ۶۰۳ : ۵۵۶ : ۸۱۳

۸۵۲ : ۹۰۵ -

حسن : حضرت امام : ۳۸ : ۳۹ : ۵۲

۳۶۳ : ۱۰۳۲ -

حسن : خواجہ حسن : ۸۱۸ : ۸۱۹

۸۱۹ -

حسن : میر غلام حسن : ۶۷ : ۹۵

۱۱۷ : ۱۳۱ : ۱۳۲ : ۲۶۷

۲۷۴ : ۲۸۵ : ۲۸۶ : ۳۷۷

۳۰۰ : ۳۱۸ : ۳۰۷ : ۳۲۲

۳۷۷ : ۳۸۰ : ۳۷۹ : ۳۸۱

۳۸۶ : ۳۸۸ : ۳۹۱ : ۳۹۷

۵۰۷ : ۵۵۴ : ۵۵۵ : ۶۳۷

۶۵۰ : ۶۵۱ : ۶۵۲ : ۶۵۶

۶۶۳ : ۷۷۱ : ۷۷۲ : ۷۷۳

۷۳۶ : ۷۵۸ : ۷۷۵ : ۸۰۱

۸۰۸ : ۸۱۳ : ۸۱۶ : ۸۱۷

شعرا : ۸۱۸ - ۸۱۹ : ۸۱۹ : ۸۱۹

۸۱۹ - ۸۲۲ : ۸۲۲ : ۸۲۲

اکتساب : ۸۲۲ - ۸۲۳ : ۸۲۳

ملازمت : ۸۲۳ : ۸۲۳ : ۸۲۳

حضور : ۸۲۳ - ۸۲۴ : ۸۲۴ : ۸۲۴

۸۲۴ : ۸۲۴ : ۸۲۴ : ۸۲۴

اعلائی : ۸۲۵ : ۸۲۵ : ۸۲۵

۸۲۶ : ۸۲۶ : ۸۲۶ : ۸۲۶

۸۵۳ : ۸۵۶ : ۸۵۶ : ۸۸۸

۸۸۹ : ۸۹۰ : ۸۹۰ : ۸۹۰

۸۹۷ : ۹۶۲ : ۹۷۸ -

حزبی / ظهور : میر ہدایت : ۳۵۱

۳۶۶ : دو دیوان : ۳۹۰ : حالات

۳۹۰ : تاریخ ولادت : ۳۹۰ : زبان

و بیان : ۳۹۱ - ۳۹۲ : ۳۹۱

۳۸۹ : ۵۳۰ : ۹۲۰ : ۹۲۲

۹۲۳ : ۱۰۰۳ -

حسام الدولہ : حسام الدین خان :

۵۱۲ : ۵۱۳ : ۵۴۴ -

حسانی : شیخ حسام الدین : ۱۵۹ -

حسرت : جعفر علی : ۳۱۳ : ۳۷۵

۳۷۸ : ۳۷۹ : ۳۸۰ : ۳۸۱

۳۸۲ : ۳۸۳ : ۳۸۴ : ۳۸۵

۳۸۶ : ۳۸۹ : ۳۹۰ : ۳۹۱

۳۹۵ : ۳۹۶ : ۳۹۷ : ۸۳۹

۸۷۰ : ۸۷۸ : ۸۷۸ : ۸۷۹

تعلیم و تربیت : ۸۷۹ : حالات :

۸۸۰ : سودا پر اعتراض : ۸۸۱ -

۸۸۲ : تصانیف : ۸۸۲ : تصانیف :

۸۸۳ : شہر آشوب : ۸۸۳

مشقبات : ۸۸۳ - ۸۹۰ : ۸۹۰ : ۸۹۰

۸۹۰ - ۸۹۹ : خصوصیات : ۸۹۴ -

۸۹۸ : ۹۱۰ : ۹۱۶ : ۹۲۲

۹۲۶ : ۹۶۳ : ۹۷۴ : ۱۰۰۳

۱۰۸۸ : ۱۱۱۶ -

حسرت عظیم آبادی : میر ہدایت

(ہیت کلی خان) : ۳۹۱ : ۳۸۹

۳۹۵ : ۳۹۹ : ۸۸۳ : حالات :

۹۲۰ - ۹۲۱ : دیوان : ۹۲۲

مشقبات : ۹۲۲ : کلام ہر رائے :

حفیظ قتیل ، ذاکثر : ۳۳۱ ، ۳۳۲ : ۵۶۱

حقیقت ، شاه حسین : ۹۹۹ ، خاندان و حالات : ۱۱۲۲ ، تصانیف : ۱۱۲۳

۱۱۲۳ : ۱۱۲۴ ، ۱۱۳۰ : ۱۱۳۱

حکیم معصوم : ۵۳۸ ، ۳۰۰ : ۵۳۸

حمید الدین خان ، نواب : ۳۷۶ -

حمید اورنگ آبادی ، خواجه خان :

۲۹۹ ، ۳۲۶ ، ۳۲۹ ، ۳۳۰

۳۱۶ ، ۳۹۷ ، ۵۳۱ ، ۹۷۷

- ۹۸۷

عزرا ، حضرت : ۱۰۵۱ -

حیدر حسن ، آغا : ۱۰۸۳ -

حیدری ، حید ، حیدر بخش : ۳۱۹

- ۳۶۳

حیدری ، شیخ لطف علی : ۵۳۳ -

حیرت اکبر آبادی ، قیام الدین :

۱۳۱ ، ۳۰۷ ، ۳۲۰

- ۸۱۳ ، ۳۲۱

خ

خادم (مرثیه گو) : ۶۸ ، ۶۹ -

خاقانی : ۱۶۹ ، ۲۵۵ ، ۳۱۱ ، ۶۸۷

- ۷۰۰

خاکسار ، میر محمد یار خان : ۳۳۲

۵۱۹ ، ۵۲۶ ، ۵۲۹ ، ۵۳۳

۵۳۵ ، ۵۳۶ ، ۶۶۱ ، ۸۳۰

خاله بیگم : ۱۱۲۸ -

خان آرزو : دیکھی آرزو -

خان چہان چادر گوشتاش : ۹۳

- ۱۱۱ ، ۱۱۲

۹۱۶ ، ۹۱۸ ، ۹۲۷ ، ۹۳۰

۹۳۱ ، ۹۳۳ ، ۹۶۰ ، ۹۷۵

۹۷۶ ، ۹۷۷ ، ۹۷۹ ، ۹۸۷

۹۹۸ ، ۹۹۹ ، ۱۰۰۵ ، ۱۰۰۶

۱۰۱۳ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۸۸ ، ۱۱۱۵

حسن ، میر محمد حسن : ۸۱۸ ، ۸۱۹

- ۸۱۹

حسن خان : ۳۶ -

حسن شوق : ۳۱ ، ۳۳ ، ۷۶ ، ۲۸۹

- ۳۱۷

حسن علی ، حضرت امام : ۷۳۸ -

حسن محمد بلخی ، میان : ۲۹۰ -

حسین : ۳۳۷ ، ۵۶۱ -

حسین ، حضرت امام : ۳۸ ، ۳۹ ، ۵۰

۷۲ ، ۲۶۳ ، ۳۸۰ ، ۶۳۲ ، ۹۸۹

۱۰۲۷ ، ۱۰۳۱ ، ۱۰۳۳ ، ۱۰۳۴

۱۰۳۸ ، خاندان : ۶۳۳ -

حسین ذوق : ۶۱ ، ۳۵ -

حسین علی خان : ۲ ، ۷۸ ، ۸۰۰

حسین قلی خان : ۱۷۹ ، ۵۵۹ -

حسینی ، شجاعت علی : ۱۱۷ -

حسینی ، میر بهادر علی : ۸۷۱

۹۹۳ ، ۱۱۰۹ -

حسینی جرجانی ، یوسف علی : ۳۸۲ -

حشمت ، محمد علی : ۳۸۵ ، ۳۸۶

- ۵۳۲

حشمت ، میر محشم علی خان : ۷۷۳ -

حضور عظیم آبادی ، شیخ غلام جمیل :

- ۹۲۰

حفیظ ، شیخ حفیظ الدین : ۹۷۱ -

خوشتر ، سلا فرج الله : ۵۵۰ -

خوشنگو ، پندرا بن داس : ۳۶۴ ۶۲۲ -

۸۵ / ۱۲۵ / ۱۲۸ / ۱۳۰ -

۱۳۶ / ۱۴۲ / ۱۴۴ / ۱۶۳ -

۱۶۴ / ۱۶۶ / ۱۷۶ / ۱۷۷ -

۱۷۸ / ۲۰۶ / ۲۰۹ / ۲۱۰ -

۲۱۱ / ۲۲۹ / ۲۱۶ -

۵

دالا گنج بخش : ۷۳۱ -

دارا شکوه : ۹۲ / ۱۱۳۱ -

دایح : ۳۸۷ / ۴۷۳ / ۶۰۲ / ۶۰۵ -

۷۹۷ / ۷۹۹ / ۸۰۹ / ۸۶۹ -

دالا ، فضل علی : ۵۳۷ / ۶۶۲ -

دالنجی : ۱۷۵ / ۳۹۰ / ۶۰۳ / ۶۰۶ -

دالشی ، میر رضی : ۹۲ / ۱۶۴ -

۶۶۶ -

داؤد ۳ ، حضرت : ۱۱۰۳ -

داؤد اورنگ آبادی ، سرزا داؤد بیگ :

۱۸۷ / ۱۸۸ / ۲۸۹ / ۳۹۳ -

۳۲۰ / ۳۳۲ / ۳۷۸ / ۱۰۸۳ -

داؤد پوته ، یو- ایم ، ڈاکٹر : ۳۷ -

داؤد خان : ۱۰۷۵ -

دوبر ، میرزا : ۳۸۰ / ۶۶۳ / ۷۰۸ -

۷۰۹ / ۷۱۱ -

دکلسی ، گارساں : ۶۷۰ / ۷۸۹ -

۸۲۰ / ۸۸۳ / ۱۰۲۹ / ۱۰۳۰ -

۱۰۳۱ / ۱۰۶۶ / ۱۰۶۸ / ۱۰۷۱ -

درد ، خواجہ میر : ۲۳ / ۱۲۳ -

خان جهان لودھی : ۲۶۲ -

خان دوران ، ثواب : ۳ / ۱۳۸ -

خان رشید ، ڈاکٹر : ۸۷۳ -

خدا نما ، دیکھو برهان الدین خدا نما -

خرد ، خواجہ محمد یحییٰ خان : ۱۶۳ -

خسرو ، امیر : ۲۱ / ۳۲ / ۹۹ / ۱۰۰ -

۱۰۱ / ۱۲۸ / ۱۵۵ / ۱۵۶ -

۱۵۸ / ۱۹۶ / ۳۹۲ / ۳۹۸ -

۵۳۳ / ۵۳۹ / ۵۷۲ / ۵۷۳ -

۶۶۶ / ۷۷۰ / ۱۱۲۳ -

خضر ۳ ، حضرت : ۳۶۲ -

خلق ، میر احسن : ۸۱۵ -

خلیق ، میر مستحسن : ۸۲۵ -

خلیق النجم ، ڈاکٹر : ۲۶۶ / ۳۱۶ -

۳۱۷ / ۶۵۱ / ۷۱۸ / ۷۲۰ -

نک ۷۶۹ -

خلیل ، ابراہیم خان : ۳۹۵ / ۴۰۱ -

۴۲۰ / ۴۹۷ / ۵۳۰ / ۵۶۲ -

۷۸۹ / ۹۰۹ / ۹۲۱ / ۹۳۳ -

۹۴۱ / ۹۶۷ / ۹۷۶ / ۹۷۸ -

۹۸۷ -

خواجہ اجیمیری [خواجہ معین الدین

چشتی] : ۵۰۹ -

خواجہ اکرم : ۱۱۵ / ۷۷۲ -

خواجہ بندہ نواز گیسو دراز : ۲۰۹ -

۷۳۱ -

خواجہ ۳۳

خورشید الاسلام ، ڈاکٹر : نک ۷۱۰ -

۸۱۳ -

خوش حال خان : ۲۵۳ -

۸۹۵ ۸۹۶ ۸۹۳ ۸۹۲
 ۹۰۳ ۹۰۲ ۸۹۹ ۸۹۸
 ۹۰۸ ۹۰۷ ۹۰۵ ۹۰۴
 ۹۱۷ ۹۱۶ ۹۱۴ ۹۱۱
 ۹۲۶ ۹۲۴ ۹۲۲ ۹۲۰
 ۹۳۷ ۹۳۶ ۹۳۵ ۹۳۴
 ۹۳۷ ۹۳۲ ۹۳۱ ۹۳۸
 ۹۵۴ ۹۵۲ ۹۵۱ ۹۵۹
 ۹۶۵ ۹۶۴ ۹۶۳ ۹۵۵
 ۱۰۰۵ ۱۰۰۴ ۹۸۶ ۹۶۸
 - ۱۰۲۲ ۱۰۱۵

درمند، محمد تقیہ : ۲۶۶ ۲۵۱
 ۳۵۳ ۳۹۴ : ساقی نامہ : ۳۹۲ -
 ۳۹۳ : ستہ تصنیف : ۳۹۳
 تعداد اشعار : ۳۹۵ ، مشمولات :
 ۳۹۵ - ۳۹۸ : حالات : ۳۹۳ -
 ۳۹۴ : وفات : ۳۹۴ ، دواوین
 اردو و فارسی : ۳۹۴ - ۳۹۵
 ۳۹۸ ۵۲۶ ۵۳۰ ۶۶۶
 ۹۲۰ ۹۲۲ ۱۰۰۴ ۱۰۱۵ -
 درگہ قلی خان نواب ذوالقدر
 سالار جنگ : ۱۷ ۱۲۲ ، اردو
 شاعری : ۱۷۱ - ۱۷۳ ۱۸۰
 - ۲۸۴ ۲۴۹ ۲۰۸

دشترکہ ، راجہ : ۸۵۵ -
 دینی : ۱۹۶ -

دل ، محمد عابد : ۹۶۱ ۹۶۲ ۹۶۳
 تاریخ ولادت و وفات : ۹۶۷
 تصانیف : ۹۶۷ ، کلام بر رانے :
 ۹۶۷ - ۹۶۹ ۹۷۹ -

۱۶۲ ۱۴۹ ۱۳۸ ۱۲۶
 ۲۸۱ ۲۷۹ ۱۷۶ ۱۶۳
 ۲۳۵ ۲۳۲ ۲۳۱ ۲۱۹
 ۲۸۳ ۲۸۲ ۲۵۱ ۲۳۹
 ۳۱۴ ۳۱۱ ۳۰۵ ۳۰۲
 ۳۵۴ ۳۵۳ ۳۳۲ ۳۱۵
 ۳۶۰ ۳۵۹ ۳۵۸ ۳۵۷
 ۳۷۳ ۳۷۲ ۳۷۱ ۳۷۰
 - ۳۸۵ ۳۷۹ ۳۷۸ ۳۷۵
 ۵۱۴ ۴۹۸ ۴۹۴ ۴۸۷
 ۶۷۰ ۵۳۷ ۵۳۷ ۵۲۶
 خاندان : ۷۲۳ - ۷۲۴ ، تعلیم و
 مشاغل : ۷۲۶ - ۷۲۷ ، شاعری کا
 آغاز : ۷۲۷ ، فارسی شاعری :
 ۷۲۸ ، تصانیف : ۷۳۰ - ۷۳۷ ،
 تصور شاعری : ۷۴۲ - ۷۴۳ ،
 شاعری کے دو نقطہ ہائے نظر :
 ۷۴۳ - ۷۴۴ ، تصور عشق : ۷۴۵ -
 ۷۴۷ ، صوفیانہ تصورات : ۷۴۷ -
 ۷۵۰ ، عشق کا مجازی چلو :
 ۷۵۱ - ۷۵۳ ، کلام بر رانے :
 ۷۵۳ - ۷۵۶ ، زبان : ۷۵۶ -
 ۷۵۷ ۷۵۸ ۷۵۹ ۷۶۰
 ۷۶۴ ۷۶۷ ۷۷۱ ۷۷۲
 ۷۷۷ ۷۸۵ ۷۸۷ ۷۹۳
 ۷۹۶ ۸۰۰ ۸۰۱ ۸۰۲
 ۸۰۳ ۸۰۴ ۸۰۵ ۸۰۸
 ۸۰۹ ۸۱۰ ۸۱۵ ۸۱۸
 ۸۱۲ ۸۱۳ ۸۱۴ ۸۳۴
 ۸۳۵ ۸۳۸ ۸۴۱ ۸۷۸

دلیل خان : ۷۹ -

دوغارہ ہالو (دعتر مرزا ذوالفقار

یگ) : ۱۱۵ -

دھرائٹ ، راجہ : ۱۰۶۷ -

دیوالہ ، رائے سرب سنگھ : ۸۷۹ -

ڈ

ڈوالٹ ، ول اور ابریل : ۱۷ -

ڈوالٹ ، ول : ۱۷۹ -

ڈرائیٹن : ۶۰۲ / ۷۰۵ / ۷۱۰ -

- ۷۱۳

ڈیف ، ایچ : ۱۰۶۵ -

ڈ

ڈوہ : دیکھیے سپر کھتری -

ڈوہ ، میر بھجٹو : ۶۶۶ -

ڈکا ، خوب چند : ۲۶۶ / ۲۸۵ -

- ۹۱۸

ڈکاء اللہ ، منشی : ۲۸۵ / ۱۱۱۳ -

ڈی / ڈی : ۱۱۳۰ -

ڈکا ہنگراس ، محمد خان : ۶۵۱ -

ذوالفقار ، ڈاکٹر غلام حسین : ۲۰۸ -

ڈ : ۲۳۱ / ۳۵۷ / ۳۱۵ / ۳۱۷ -

ڈ : ۳۳۵ / ۳۶۲ / ۵۶۰ -

- ۵۶۲

ذوالفقار خان چادر نصرت چنگہ :

ڈ : ۱۲۳ / ۱۱۵ / ۹۳ / ۸۳ -

- ۱۳۳

ذوق : ۳۸۷ / ۶۰۲ / ۶۵۳ / ۶۸۳ -

- ۷۹۹ / ۷۰۰

زابرٹ : ۱۰۶۵ -

زاحت انزا بخاری : ۱۱۲۹ -

زاز ، محمد علی : ۸۲۷ -

رازی ، عاقل خان : ۷۷۹ / ۸۵۶ -

واسخ ، عنایت خان (خلف لطف اللہ

خان صادق) : ۳۸۳ / ۶۳۹ -

واسخ عظیم آبادی ، غلام علی : ۷۸۹ -

۱۹۳۷ / ۱۹۳۸ / ۱۹۳۹ ، تاریخ ولادت

و وفات : ۱۹۳۵ / ۱۹۳۶ : ۱۹۳۶ -

تصانیف : ۱۹۳۷ / کلیات : ۱۹۳۷ -

مثنویات : ۱۹۳۷ ، مثنویات :

۱۹۵۵ - ۱۹۶۰ ، موضوعی التسم :

۱۹۵۵ ، عشقہ مثنویوں میں میر سے

مائلت : ۱۹۵۷ ، دیگر مثنویاں :

۱۹۵۷ - ۱۹۶۰ ، مثنویوں پر رائے :

۱۹۶۰ - ۱۹۶۱ / ۱۹۶۸ / ۱۹۷۵ -

رائندی ، سید حسام الدین : ۳۳۱ -

- ۸۷۳

راقم ، ہزارین : ۵۲۶ / ۵۳۰ -

- ۸۳۰

رام چند : ۱۱۰۹ -

رام داس (سروش شاعر) : ۳۱۵ -

رام لرائی ، دیوان : ۳۸۹ -

رام لرائی ، راجہ : ۹۶۱ -

راگھوبا دادا ، ہشوا : ۱۰۸۵ -

رتناگر ، چکن لائے : ۱۰۸۵ -

رحمان علی : ۹۳۰ -

رحمت خان ، حافظ : ۵ / ۳۸۹ -

- ۷۶۶

۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۶۵۶ ، ۶۵۷ -
 ۷۱۹ ، ۷۲۳ ، ۷۲۵ -
 ولکین ، سعادت یار خان : ۱۱۱ ،
 ۱۱۵ ، ۱۳۱ ، ۷۹۷ ، ۸۷۰ -
 ۸۹۶ -

روپ متی : ۷۳ -

روح اللہ خان : ۶۳ -

روسی (دکنی سرحدہ گرو) : ۷۱ -

روسو : ۵۸۹ -

روشن ، روشن علی : ۳۳ ، ۳۵ -

سلفیہ اور سکول : ۳۶ ، ۵۹ -

۶۳ ، ۷۲ ، ۷۳ ، ۲۳۹ ، ۳۵۱ -

روشن الدولہ ، ظفر خان ، رستم جنگ ،

نواب : ۷۲۳ -

روشن رائے : ۳۸۶ -

رواق بناروسی : ۸۷۱ -

ریڈ ، بریٹ : ۵۲۳ -

ز

زائر ، سید محمد میر : ۵۵۹ -

زبردست خان : ۳۳۰ -

زبیری ، ہلال احمد : ۷۶۰ -

زکلی ، میر جعفر : ۲۵ ، ۸۹ ، ۹۰ -

حالات : ۹۱ - ۹۶ ، کلام : ۹۷ -

۱۰۰ ، زبان و بیان : ۱۰۰ -

۱۰۱ ، ۱۰۶ - ۱۰۸ ، شاعری کے

چار حصے : ۱۰۱ - ۱۰۷ ، عبرت

اور اخلاق القادار : ۱۰۱ - ۱۰۲ ،

حالات اور واقعات عصری :

۱۰۲ - ۱۰۵ ، بحیرات : ۱۰۵ -

رحیم ، عبدالرحیم خان خاٹاں : ۱۰۸۶ -

رستم علی ، بیٹوری : ۹۸۵ ، ۹۹۲ -

۱۰۳۰ ، ۱۰۷۳ - ۱۰۸۱ -

رسوا ، آفتاب رائے : ۱۹۷ ، ۳۸۹ -

۷۷۳ -

رشدی ہمدانی : ۱۹۷ -

رشید حسن خان : ۶۵۱ ، ۶۶۹ -

۶۷۰ ، ۶۸۶ ، ۷۱۸ ، ۷۲۰ -

رضا (سرحدہ گرو) : ۷۳ -

رضوی ، ڈاکٹر سلیم حامد : ۹۹۸ -

۱۰۶۸ -

رضوی ، سید سفارش حسین : ۷۳ -

رضی ، محمد رضی : ۲۹۹ ، ۳۰۰ -

۳۱۱ -

رضی گجراتی : ۱۸۷ -

رعایت خان : ۳۹۱ ، ۵۰۶ ، ۵۰۹ -

۵۱۳ ، ۵۱۹ ، ۵۳۷ -

رنج الدراجات : ۳ -

رنج الدین خان ، حاجی : ۱۰۹۷ -

رنج الدین ، عبدالوہاب شاہ : ۹۹۱ -

۱۰۳۳ ، علمی استعداد : ۱۰۳۹ -

۱۰۵۰ ، ۱۰۵۳ ، ۱۰۵۵ -

۱۰۵۸ ، ۱۰۶۰ ، ۱۰۶۹ -

۱۱۱۵ -

رکن الدین ، شیخ : ۹۰۰ -

رنگے : ۸۰۵ -

رمزی : دیکھیے شاہ حاتم -

رمضانی (مشتوق لابی و آبرو) :

۲۳۹ -

رند ، مہر خان : ۳۰۸ ، ۳۹۱ -

۸۲۴ ، ۸۲۳ ، ۸۲۵ ، ۸۲۷

- ۸۳۴

سبحان : ۲۳۲ -

سبقت ، سرژا ، مغل خان : ۱۳۳

- ۵۲۰

سبها چند ، سهاراجه : ۹۳ ، ۱۱۵ -

سجاد ، لواز علی : ۲۷۵ -

سجاد اکبر آبادی ، میر محمد سجاد :

۲۳۲ ، ۲۳۸ ، ۲۴۱ ، حالات :

۲۴۳ - ۲۷۵ ، زیوان : ۲۷۵

رنگ ایام : ۲۷۶ - ۲۷۹ ، شاعری

کا بنیادی جذبه : ۲۷۹ - ۲۸۰

کلام بر راستی : ۲۸۱ ، ۲۸۲

۳۱۱ ، ۵۲۶ ، ۵۳۵ ، ۸۳۱

- ۱۰۰۵

سجاد حسین ، ڈاکٹر سید : ۱۰۹۵

- ۱۱۲۸

سجاد حسین ، منشی : ۱۱۵ -

سحر ، احمد حسین : ۵۲۳ ، ۵۵۹ -

سقاوت سرژا : ۳۲۱ -

سراج الدولہ ، لوایہ بنگال : ۵

۸۳۲ ، ۹۲۱ ، ۹۹۱ -

سراج الدولہ آبادی : ۳۳ ، ۶۶

۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۲۸۹ ، ۲۹۳

۲۹۴ ، ۵۲۶ ، ۸۵۸ ، ۱۰۰۶ -

سر بلند خان ، لوایہ : ۷۳۳ -

سر خوش ، محمد افضل : ۱۲۹ ، ۱۳۰

۱۳۱ ، ۱۳۳ ، ۶۶۶ -

سرفراز الدولہ : ۶۹۳ -

سرکار ، چادو لاتی : ۸۹ -

۱۰۹ ، طنز و مزاح : ۱۰۶ -

۱۰۷ ، شخصیت کا اظہار : ۱۰۹

لتر : ۱۰۹ - ۱۱۶ ، عنوانات :

۱۱۰ ، وقائع دربار معلیٰ : ۱۱۰ -

۱۱۲ ، عرض داشت : ۱۱۲ -

۱۱۳ ، رقعات : ۱۱۳ ، شرح :

۱۱۳ ، وقائع چہرہ : ۱۱۵

۱۸۷ ، ۱۹۷ ، ۲۰۱ ، ۲۱۱

۲۳۵ ، ۲۳۶ ، ۳۳۷ ، ۳۷۹

۳۸۲ ، ۳۹۸ ، ۶۳۷ ، ۶۳۲

۶۶۹ ، ۹۰۷ ، ۹۹۹ ، ۱۰۰۰ -

زیرین ، محمد غوث : ۱۰۹۸ -

زکی ، جعفر علی خان : ۱۳۶ ، ۳۳۰

۵۲۶ ، ۵۲۷ -

زولفون : ۲۰۰ -

زلال غوالساری : ۱۵۲ ، ۱۵۳ -

زور ، ڈاکٹر سید محی الدین قادری :

۷۵ ، ۱۱۷ ، ۳۴۱ ، ۳۴۳

۳۴۴ ، ۳۶۲ ، ۳۶۳ ، ۸۱۵

۹۸۰ ، ۱۰۶۹ -

زولواس : ۱۰۳۷ -

ژید : ۳۸ -

زین العابدین ، حضرت امام : ۵۰

۵۱ ، ۶۳۳ -

من

ساق خان : ۷۵۷ -

سالار جنگ ، لوایہ : ۱۳۹ ، ۳۹۱

۵۱۰ ، ۵۱۳ ، ۵۱۵ ، ۸۲۱

سلطان الشعرا : دیگھے سردا -
سلطان المشائخ : دیگھے نظام الدین
اولیاء -

سلطان ساؤجی : ۶۰۶ ، ۶۶۶ -

سلیم : ۱۵۲ ، ۳۷۵ -

سلیم چشتی : ۶۰۱ -

سلیم خان : ۷۹ -

سلیمان حسن ، سید : ۸۷۵ -

سایان شکوہ ، مرزا محمد ، شہزادہ :

۳۳۱ ، ۳۹۱ ، ۷۶۷ -

سندھیا ، دولت رائے (مرید سردار) :

۵۱۳ ، ۱۰۸۶ -

منکرام عرف رانا سالکا : ۳۶ -

منیکر ، شوہنگو : ۱۰۸۳ -

مودا ، مرزا محمد رفیع : ۸۰۳ ، ۱۱۱

۲۳ ، ۳۳ ، ۵۷ ، ۱۰۸ ، ۱۱۵

۱۲۲ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۶۲

۱۶۳ ، ۱۷۳ ، ۱۷۶ ، ۱۹۷

۲۳۹ ، ۲۴۷ ، ۲۵۵ ، ۲۷۳

۲۸۱ ، ۳۳۱ ، ۳۳۲ ، ۳۳۵

۳۳۹ ، ۳۴۹ ، ۳۵۱ ، ۳۶۳

۳۸۲ ، ۳۸۳ ، ۳۸۹ ، ۳۹۱

۳۹۵ ، ۴۰۲ ، ۴۰۳ ، ۴۰۵

۴۰۸ ، ۴۱۱ ، ۴۱۳ ، ۴۱۵

۴۳۱ ، ۴۵۲ ، ۴۵۳ ، ۴۵۴

۴۵۵ ، ۴۵۶ ، ۴۵۸ ، ۴۵۹

۴۶۰ ، ۴۶۲ ، ۴۷۰ ، ۴۷۱

۴۷۲ ، ۴۷۳ ، ۴۷۴ ، ۴۷۵

۴۷۶ ، ۴۷۷ ، ۴۷۹ ، ۴۸۰

۴۸۱ ، ۴۸۲ ، ۴۸۳ ، ۴۸۴

سرمہ ، محمد سعید : ۱۹۷ -

سرور ، وجیب علی بیگ : ۸۷۱

۱۱۰۱ ، ۱۱۰۸ ، ۱۱۰۹ -

سرور ، لوہب اعظم الدولہ میر محمد

خان بھادر : ۱۲۷ ، ۵۶۳ ، ۶۴۷

۹۱۸ ، ۹۳۱ ، ۹۸۰ ، ۹۸۳ ، ۹۸۴

۹۶۸ ، ۱۰۷۳ ، ۱۰۸۱ ، ۱۱۲۸ -

سرور کائنات : دیگھے محمد -

سروری ، عبدالقادر : ۱۰۶۴ -

سری رام ، لالہ : ۹۷۷ -

سعادت خان برہان الملک : ۱۹۰ -

سعادت علی اسدپوری : ۲۴۱

کلام : ۲۶۷ - ۲۶۸ -

سعادت علی خان ، لوہب : ۱۰۰۳ -

سعداقت ، سید : ۳۲۶ -

سعداقت خان : ۹۳ -

سعدی : ۱۳۷ ، ۱۹۶ ، ۵۸۸

۵۹۳ ، ۶۰۳ ، ۶۳۰ ، ۶۶۶

۶۶۸ ، ۷۷۳ ، ۷۷۴ ، ۷۷۵ -

سعدی دکنی : ۶۶۷ ، ۶۶۸ -

سعید (سرفیہ گری) : ۶۸ -

سعید اللہ خان ، لوہب (خلف علی محمد

خان) : ۱۰۷۶ -

سقراط : ۲۰۱ -

سکسن ، لیلان : ۹۲۸ ، ۱۰۶۸ -

سکسینہ ، ڈاکٹر رام بانو : ۶۳۶

۸۷۲ -

سکندر جہ ، لوہب : ۳۱۰ -

سکینہ بنت اسماء حسین : ۷۲ -

سلام ، میر نجم الدین علی : ۵۱۰

۵۵۹ -

۶۸۷ : مطلع : ۶۸۸ - ۶۸۹

تشیب : ۶۸۹ : ۶۹۴ : گراؤ :

۶۹۳ - ۶۹۴ : مدح : ۶۹۴ :

خاکہ : ۶۹۵ : سودا کی مجبوری :

۶۹۵ : ہجویات : ۷۰۳ - ۷۰۶ :

ذاتی ہجویات : ۷۰۳ : تقسیم :

۷۰۳ : افراد کی ہجویات : ۷۰۳ -

۷۰۵ : علامات ہجویات : ۷۰۵ :

ہری عادات و خصائل : ۷۰۵ -

۷۰۶ : سودا کا فن : ۷۰۶ :

مشویات : ۷۰۶ - ۷۰۷ : صف :

مثنوی کا اجمال : ۷۰۷ - ۷۰۷ :

سرائی : ۷۰۷ - ۷۰۹ : اولیات :

۷۰۸ - ۷۰۹ : رباعیات : قطعات :

نظم بند غزلیات : ۷۰۹ - ۷۱۰ :

شاعری پر رائے : ۷۱۰ - ۷۱۳ :

زبان و بیان : ۷۱۳ - ۷۱۶ : ۷۱۶ :

۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ :

۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ :

۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ :

۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ :

۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ :

۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ :

۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ :

۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ :

۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ :

۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ :

۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ :

۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ :

۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ : ۷۱۶ :

۶۸۵ : ۶۸۶ : ۶۸۸ : ۶۸۹ :

۶۹۱ : ۶۹۲ : ۶۹۳ : ۶۹۵ :

۶۹۶ : ۶۹۷ : ۶۹۸ : ۶۹۹ :

۷۰۰ : ۷۰۱ : ۷۰۲ : ۷۰۳ :

۷۰۴ : ۷۰۵ : ۷۰۶ : ۷۰۷ :

۷۰۸ : ۷۰۹ : ۷۱۰ : ۷۱۱ :

۷۱۲ : ۷۱۳ : ۷۱۴ : ۷۱۵ :

۷۱۶ : ۷۱۷ : ۷۱۸ : ۷۱۹ :

۷۲۰ : ۷۲۱ : ۷۲۲ : ۷۲۳ :

۷۲۴ : ۷۲۵ : ۷۲۶ : ۷۲۷ :

۷۲۸ : ۷۲۹ : ۷۳۰ : ۷۳۱ :

۷۳۲ : ۷۳۳ : ۷۳۴ : ۷۳۵ :

۷۳۶ : ۷۳۷ : ۷۳۸ : ۷۳۹ :

۷۴۰ : ۷۴۱ : ۷۴۲ : ۷۴۳ :

۷۴۴ : ۷۴۵ : ۷۴۶ : ۷۴۷ :

۷۴۸ : ۷۴۹ : ۷۵۰ : ۷۵۱ :

۷۵۲ : ۷۵۳ : ۷۵۴ : ۷۵۵ :

۷۵۶ : ۷۵۷ : ۷۵۸ : ۷۵۹ :

۷۶۰ : ۷۶۱ : ۷۶۲ : ۷۶۳ :

۷۶۴ : ۷۶۵ : ۷۶۶ : ۷۶۷ :

۷۶۸ : ۷۶۹ : ۷۷۰ : ۷۷۱ :

۷۷۲ : ۷۷۳ : ۷۷۴ : ۷۷۵ :

۷۷۶ : ۷۷۷ : ۷۷۸ : ۷۷۹ :

۷۸۰ : ۷۸۱ : ۷۸۲ : ۷۸۳ :

۷۸۴ : ۷۸۵ : ۷۸۶ : ۷۸۷ :

۷۸۸ : ۷۸۹ : ۷۹۰ : ۷۹۱ :

۷۹۲ : ۷۹۳ : ۷۹۴ : ۷۹۵ :

۷۹۶ : ۷۹۷ : ۷۹۸ : ۷۹۹ :

۸۰۰ : ۸۰۱ : ۸۰۲ : ۸۰۳ :

۸۰۴ : ۸۰۵ : ۸۰۶ : ۸۰۷ :

سید احمد : ۹۸۰ -

سید احمد خان : سر : ۹۸۹ / ۱۰۳۸ -

۱۰۳۹ / ۱۰۵۳ / ۱۰۵۳ / ۱۰۶۹ -

۱۰۷۰ / ۱۱۰۸ / ۱۱۱۲ -

سید احمد شہید بریلوی : ۱۰۵۳ -

سید احمد مازہروی : ۷۳ -

سید المرسلین : دیکھیے ج ۴ -

سید حسن رسول کا : ۱۳ / ۱۳۳ -

۲۰۸ / ۲۱۱ -

سید حسین بکرامی : لواب عباد الملک ،

مولوی : ۷۷ / ۸۱۴ -

سید حسین علی خان : ۱۰۲۸ -

سید سلیمان تلوی : ۹۷ / ۹۷۷ -

سید کائنات : دیکھیے ج ۴ -

سید ج ۲ : ۲۲۲ / ۵۶۱ -

سید ج ۳ ابن عبدالجلیل بکرامی :

۱۲۶ -

سید ج ۴ حسینی قادری : میر : ۷۲۴ -

۷۲۴ / ۸۰۱ -

سید جعفر : ڈاکٹر : ۳۰۱ -

سیدی احمد : ۲۸۶ -

سیدی لاسم : ۹۳ -

سیدی کافور (کوٹوال دہلی) : ۷۰۶ -

سید الدولہ : احمد علی خان چاندو :

۶۵۶ / ۶۹۵ -

سید اللہ : میر : ۸۳۵ -

سید اللہ خان : لواب : ۳۱۹ -

سیوگ : ۳۵ -

سیوطی : جلیل الدین : ۱۵۲ -

۸۹۹ / ۹۰۳ / ۹۰۳ / ۹۰۷ -

۹۰۸ / ۹۱۲ / ۹۱۲ / ۹۱۷ -

۹۲۰ / ۹۲۴ / ۹۲۴ / ۹۲۹ -

۹۳۶ / ۹۳۵ / ۹۳۵ / ۹۳۶ -

۹۳۱ / ۹۳۶ / ۹۳۶ / ۹۳۷ -

۹۳۸ / ۹۳۳ / ۹۳۳ / ۹۳۴ -

۹۶۴ / ۹۶۵ / ۹۶۵ / ۹۶۸ -

۱۰۰۴ / ۱۰۰۵ / ۱۰۰۵ / ۱۰۰۶ -

۱۰۰۸ - ۱۰۱۰ / شہرت :

۱۰۱۵ / ۱۰۳۹ / ۱۰۴۰ -

۱۰۵۵ -

سورج مل : جات : ۵۱۲ / ۶۵۶ -

سور داس : ۱۰۸۶ -

سوری : شیر شاہ : ۴۷ / ۱۰۱۹ -

سوز : ج ۱ میر : ۱۱۱ / ۱۱۱ -

۵۱۴ / ۶۵۱ / ۶۵۲ / ۶۷۰ -

۷۵۷ / ۷۵۵ / ۷۶۶ / تخلص کی

تبدیل : ۷۹۳ / نشاط : ۷۹۳ -

۷۹۴ / تلمذ : ۷۹۴ / حالات :

۷۹۴ - ۷۹۵ / افتاد طبع : ۷۹۵ -

۷۹۶ / دیوان سوز : ۷۹۶ / کلام

پردائے : ۷۹۶ - ۷۹۹ / لکھنوی

رنگی سخن کا ہانی : ۷۹۷ /

طرز سوز : ۷۹۷ - ۷۹۸ / خالص

زبان کی شاعری : ۷۹۹ / ۸۳۳ -

۸۳۹ / ۸۷۸ / ۸۸۲ / ۸۹۶ -

۸۹۷ / ۹۱۶ / ۹۲۵ / ۹۵۱ -

۱۰۰۳ / ۱۰۰۵ / ۱۰۰۵ / ۱۰۰۶ -

۱۰۰۸ -

سیام گھنیا : ۲۲۱ -

ش

۱۰۴۳ ، ق ۱۰۹۵ ، تاریخ
 پدائشی : ۱۱۱۱ ، قحنت نشینی :
 ۱۱۱۲ ، جنگ بکسر : ۱۱۱۲
 الگریزوں کی قید : ۱۱۱۲ ، دہلی
 میں آمد : ۱۱۱۲ ، پینائی کا
 ضیاع : ۱۱۱۲ ، الگریزی وغلبہ :
 ۱۱۱۲ ، علی استعداد : ۱۱۱۲
 شعر و شاعری سے دلچسپی :
 ۱۱۱۲ ، تعالیف : ۱۱۱۳
 - ۱۱۲۹

شاہ عباس صفوی : ۱۹۷۰ ، ۵۴۹
 - ۶۹۸

شاہ عشق اللہ قلندر : ۹۰۸ -

شاہ عطا حسین ، سید : ۹۷۵ -

شاہ فرہاد ابوالملائق نقشبندی دہلوی :
 - ۹۳۲

شاہ نصیح : ۸۲۸ -

شاہ قدرت : ۱۲۳ ، ۳۷۴ ، ۸۹۵ -

شاہ کمال بخاری ، سید : ۱۱۵ ،

۲۱۱ ، ۷۷۳ ، ۲۸۵ ، ق ۳۴۲ ،

۳۴۶ ، ۳۸۳ ، ۳۸۴ ، ۵۵۶ ،

۶۳۹ ، ۷۶۷ ، ۷۷۱ ، ۷۹۵ ،

۷۹۶ ، ۸۴۱ ، ۸۷۹ ، ۸۸۰ ،

ق ۸۸۱ ، ۱۰۸۴ -

شاہ گل : ۱۲۷ ، ۱۲۸ ، ۲۶۶ -

شاہ مدین : ۵۳۰ -

شاہ مراد : ۱۸۸ -

شاہ معین : ۱۰۹۹ -

شاہ واقف : ۶۶۶ ، ۸۳۲ -

شاہ مظہر آبادی : ۹۳۵ ، ۹۷۷ -

شادان ، سہاراجہ چندو لال : ۱۰۸۳ -

شادمان خراس : ۹۳ -

شاگر لاجی : دیکھیے لاجی -

شاہ بادل : ۳۲۹ ، ۳۳۰ ، ۳۴۱ -

شاہ برہان : ۵۳۰ -

شاہ ثراب : ۱۸۷ ، ۱۸۹ ، ۳۴۱ ،

۳۹۴ ، ۳۹۵ ، ق ۳۳۸ -

شاہ ترکان بابائی : ۱۳ ، ۱۵ -

شاہ جہاں : ۲۱ ، ۲۲ ، ۹۲ ، ۹۵ ،

۱۹۱ ، ۳۰۷ ، ق ۸۱۹ -

شاہ جہان ثانی (ربیع الدولہ) : ۳ ،

۸۶ ، ۸۷ ، ۵۱۱ -

شاہ جہان ثالث (عی السلت) : ۵ -

شاہ حاتم : دیکھیے حاتم -

شاہ خانی : ۹۹۲ ، ۱۰۶۰ -

شاہ دوانی : دیکھیے ابدالی ، احمد شاہ -

شاہ رخ میرزا : ۱۵۷ -

شاہ ساہا (درویشی) : ۵۳۰ -

شاہ سلیمان ، سر : ۵۰۳ ، ۵۵۷ -

شاہ شکر اللہ : ۳۹۰ -

شاہ عالم : ۳۹۹ ، ۵۱۲ ، ۶۳۲ ،

۶۳۳ ، ۶۵۷ ، ۱۰۶۰ ، ۱۱۰۹ -

شاہ عالم ثانی : ۵ ، ۶ ، ۹ ، ۲۱ ،

۸۷ ، ۳۶۲ ، ۳۸۴ ، ۵۱۱ ،

۵۱۲ ، ۵۱۳ ، ۵۲۰ ، ۶۳۳ ،

۶۵۲ ، ۷۵۸ ، ۷۶۶ ، ۷۸۶ ،

۸۰۱ ، ۹۸۵ ، ۹۹۵ ، ۹۹۶ ،

۱۸۱۸ء : ۱۸۱۸ء : ۱۸۱۸ء : ۱۸۱۸ء

۸۸۲ء : ۹۷۵ء -

شہابی : ۹۶۶ء : ۸۴۲ء -

شہابی اورنگ آبادی ، لوهی لوانی :

۹۱ : ۹۵ : ۱۱۶ : ۱۳۱

۱۳۳ : ۱۳۵ : ۱۵۰ : ۱۶۵

۱۷۹ : ۲۰۶ : ۲۰۹ : ۲۳۰

۲۵۸ : ۲۶۲ : ۲۷۶ : ۳۲۶

۳۵۲ : ۳۵۶ : ۳۷۰ : ۴۰۱

۴۰۲ : ۴۰۹ : ۴۱۸ : ۴۱۹

۴۲۱ : ۴۵۱ : ۴۶۳ : ۴۹۷

۵۲۸ : ۵۲۹ : ۶۵۱ : ۶۵۲

۶۵۸ : ۶۶۹ : ۷۱۶ : ۷۱۸

۷۲۰ : ۷۲۱ : ۷۵۸ : ۸۶۹

۸۷۰ : ۹۸۷ -

شکر اللہ خان ، لوانی : ۱۲۵ -

شکسپر : ۱۹۲ : ۶۰۳ : ۷۰۳ -

شکرے ، بنگلہ : ۹۹۲ : ۱۰۶۱

۱۰۶۳ : ۱۰۷۱ -

شمس الاسرا ، جادر لوانی : ۱۰۰۳

۱۰۸۳ -

شمس النساء بیگم : ۵۱۳ -

شمس ہمدانی ، سلاخ : ۱۹۷ -

شورش عظیم آبادی ، میر غلام حسین :

۹۱ : ۹۳ : ۱۳۱ : ۲۳۳

۳۹۰ : ۳۹۱ : ۳۹۳ : ۴۵۱

۴۹۷ : ۶۵۵ : ۷۳۶ : ۹۰۹

۹۲۰ : ۹۳۰ -

شوق ، احمد علی خان : ۱۰۲۳ -

شوق ، قدرت اللہ : ۱۳۰ : ۱۳۲

شاہ وحیدت : ۱۲۲ -

شاہ ولایت ، حید شرف الدین : ف

۶۰ - ف ۶۱ -

شاہ ہدایت : دیکھیے ہدایت ، ہدایت اللہ

خان -

شاہی ، علی عادل شاہ ثانی : ۲۱

۶۷ : ۷۶ -

شاہیہ ، شاہ عالم بخاری : ۲۹۰ -

شہابی : ۳۲ : ۳۸ : ۳۸۸ : ۴۶۵

۵۵۱ -

شہاب رائے ، راجہ : ۳۹۹ -

شجاع الدولہ ، لوانی : ۵ : ۸۳

۸۶ : ۳۹۹ : ۴۶۱ : ۴۸۹

۴۹۱ : ۵۱۰ : ۵۱۲ : ۵۱۵

۶۵۱ : ۶۵۲ : ۶۵۳ : ۶۵۷

۷۶۵ : ۸۲۱ : ۸۲۸ : ۸۳۲

۸۴۸ : ۸۷۹ : ۸۸۰ : ۸۸۱

۸۸۳ : ۹۸۶ : ۹۹۲ : ۹۹۳

۱۰۷۵ : ۱۰۷۶ : ۱۰۹۳ : ف

۱۰۹۵ : ۱۰۹۶ : ۱۰۹۷ -

۱۱۰۸ -

شجاع خان : ۴۷ -

شجاعت ، بالکھی بخاری : ۱۹۷ -

شرف علی خان ، (سر عطا حسین

خان) : ۱۰۹۶ -

شرف علی خان ، لوانی : ۱۰۳۷

۱۰۳۱ -

شروانی ، حبیب الرحمن خان : ۳۷

۹۱۶ : ۱۳۲ : ۱۳۳ : ۱۷۷

۲۸۵ : ۵۵۹ : ۵۶۰ : ۷۱۷

شیخ عبدالاحد : دیکھیے کلی : شاہ
وحدت ۔

شیدائی حیدر آبادی : ۱۰۱۶ ۔

شیرانی ، حافظ محمود : ۹۲ ، ۱۱۷

۱۳۱ ، ۱۳۳ ، ۱۷۷ ، ۱۷۹

۲۳۰ ، ۲۸۳ ، ۲۸۸ ، ۳۳۹

۳۱۷ ، ۳۶۲ ، ۳۶۲ ، ۵۵۸

۵۹۰ ، ۶۵۱ ، ۷۱۷ ، ۷۵۸

۸۱۲ ، ۸۷۳ ، ۹۲۹ ، ۹۷۶

۹۹۸ ، ۱۱۳۰ ۔

شیرانی ، مظہر محمود : ۷۷ ۔

شہید ، نواب مصطفیٰ خان : ۱۲۷

۵۷۲ ، ۵۷۷ ، ۶۳۵ ، ۹۱۸

۹۳۱ ، ۹۶۳ ، ۱۰۷۵ ، ۱۰۸۱

شبلی : ۵۲۳ ، ۵۲۵ ، ۵۸۶ ، ۵۸۷

۵۸۸ ، ۶۰۲ ، ۶۰۳ ۔

ص

صابر ، میر محمود : ۱۸۸ ، حالات :

۳۱۹ ۔ ۳۲۰ ، دیوان : اردو :

۳۲۰ ، کلام بر رائے : ۳۲۱ ۔

۳۲۲ ۔

صاحب رائے : دیکھیے غلام حسین ۔

صادق (سرائہ گو شال) : ۶۸ ، ۶۹ ۔

صالح بلگرامی ، نظام الدین : ۶۶۶ ۔

صائب : ۱۶۳ ، ۱۶۶ ، ۲۲۲

۲۵۰ ، ۲۵۱ ، ۲۶۹ ، ۳۱۱

۳۴۳ ، ۳۴۵ ، ۳۵۰ ، ۶۶۶

۶۷۶ ، ۶۸۰ ، ۹۶۸ ۔

صبا ، محمد مظفر حسین : ۱۱۷ ، ۱۳۱ ۔

۱۳۵ ، ۲۳۰ ، ۳۴۸ ، ۳۵۳

۴۱۶ ، ۴۹۷ ، ۵۲۶ ، ۵۵۳

۵۶۳ ، ۷۲۸ ، ۷۳۰ ، ۷۵۹

۷۷۱ ، ۷۷۵ ، ۷۹۵ ، ۸۱۳

۹۰۱ ، ۹۲۹ ، ۱۰۰۶ ، ۱۰۱۹

۱۰۲۰ ۔

شوق ، محمد باقر : ۱۰۹۳ ۔

شوق ، نواب مرزا : ۸۰۹ ، ۸۷۱ ۔

شوق حیدر آبادی ، محمد علی خان :

۱۰۶۹ ۔

شوق رام پوری : ۷۵۸ ۔

شوق نیموی : ۶۱۳ ۔

شوکت : ۲۳ ۔

شوکت ، سید منیف علی : ۱۰۷۳

۱۰۷۵ ۔

شوکت جنگ ، نواب : ۸۲۷

۹۲۱ ۔

شوکتی ، محمد ابراہیم : ۱۹۷ ۔

شہادت جنگ ، لوازش محمد خان :

۳۹۳ ۔

شہرت ، امیر بخش : ۹۷۰ ، ۱۰۸۳

۱۰۸۳ ۔

شہرت ، خواجہ محمد شاہ : ۹۳۷ ۔

شہید ، اسحاق خان : ۵۱۵ ۔

شیخ اکبر : ۷۱ ۔

شیخ چاند : ۳۹۵ ، ۴۱۹ ، ۶۵۰

۶۶۸ ، ۶۸۶ ، ۷۱۷ ، ۷۲۰

۷۶۱ ، ۷۶۱ ۔

شیخ صاحب : دیکھیے آرزو ،

سراج الدین علی خان ۔

فی

- خانیلم خان : ۵۳۳ / ۵۱۴ / ۴۸۳ -
 ۶۵۲ / ۶۶۶ / ۵۸۶ / ۱۰۷۶ -
 خلیفہ : میر غلام حسین : ۴۷۹ -
 ۶۶۲ / ۶۶۳ / ۷۷۱ / ۸۱۹ -
 ۸۲۰ / ۸۲۱ / ۸۲۲ -
 ضبط : سید حسین شاہ : ۱۱۲۲ -
 ضبط : سید محمد حسن شاہ : ۱۱۲۳ -
 ضیاء : ۸۳۵ -
 ضیاء : عطا بیگ : ۵۵۹ -
 ضیاء : میر ضیاء الدین : ۸۳۳ -
 ضیاء : میر ضیاء الدین حسین : ۸۲۳ -
 ضیاء الدین بخاری : سید : ۷۹۳ -
 ضیاء الدین بیگ : سرزا : ۱۳۵ -

ط

- طالب آسی : ۱۵۳ / ۸۳۲ -
 طاہر وحید : سرزا : ۱۳۳ -
 طباطبائی : غلام حسین : ۲۱۷ -
 ۳۵۷ / ۹۷۸ -
 طبیب دہلوی : سرزا محمد اسماعیل عرف
 سرزا جان : ۱۰۰۳ / ۱۰۰۳ -
 ۱۰۲۲ -
 طفیل احمد : ۱۰۸۱ -

ظ

- ظاہر : خواجہ محمد ظاہر خان : ۵۳۷ -
 ظریف : ۸۷۱ -
 ظفر : چادر شاہ : ۲۱ -

- صباح الدین عبدالرحمن : سید : ۳۶ -
 ۴۳۰ / ۳۰۱ / ۳۲۰ -
 صبح العالم : منشی : ۱۰۲۲ -
 صدر الدین : شیخ : ۵۳۸ -
 حدیثی : ڈاکٹر ابوالکلیث : ۵۶۳ -
 ۱۰۶۸ / ۱۰۷۱ -
 حدیثی : ڈاکٹر محمد شمس الدین :
 ۶۸۶۰ / ۷۱۹ / ۷۵۹ / ۸۱۵ -
 ۹۲۸ -
 حدیثی : محمد اکبر الدین : ف : ۳۰۷ -
 ۳۲۱ -
 حدیثی : محمد عتیق : ۱۰۶۸ -
 صفدر آہ : ف : ۵۰۵ / ۵۲۹ / ۵۳۰ -
 ۵۵۹ / ۵۶۲ -
 صفدر جنگ : ۵ / ۲۶۹ / ۵۰۹ -
 ۵۱۰ / ۷۵ / ۸۲۱ / ۱۰۷۶ -
 ۱۰۷۷ -
 صلاح (مرثیہ گو شال) : ۶۸ / ۶۶ -
 ۳۵۱ -
 صلاح الدین : ۳۶ -
 صغیر بلگرامی : ۱۷۳ -
 صدائے سید مقبول : ۱۱۶ / ۱۱۸ -
 ۱۷۳ / ۱۸۰ -
 صمصام الدولہ : شاہ لواز خان : لواب :
 ۱۷۵ / ۳۳۰ / ف : ۵۰۲ / ۵۰۵ -
 ف : ۵۰۶ / ۷۵۷ -
 صنعتی : ۸۵۸ -
 سولت جنگ : لواب : ۳۹۰ -

عالم گیر : دیکھیے اورنگ زیب
عالم گیر -

عالم گیر ثانی (عزیز الدین) : ۵

۱۲ / ۲۱ / ۸۳ / ۲۰۲ / ۳۰۶

۳۹۸ / ۵۱۱ / ۶۵۹ / ۶۹۳

۵۶۵ / ۸۲۱ / ۱۰۷۶ / ۱۱۱۱

عالی ، نعمت خان : ۶۵۰ / ۶۵۹

۶۶۶ / ۸۵۶ / ۸۵۷

عبادت پریلوی ، ڈاکٹر : ۳۰۶

عباس علم دار ، حضرت : ۱۰۳۳

عبدالجلیل ، میر : ۹۹۹

عبدالجبار خان ، ملکہ پوری ، ہد :

۳۲۵ / ۹۷۹

عبدالحق ، ڈاکٹر : ۳۷

عبدالحق ، مولوی (بابائے اردو) :

۸۹ / ۱۳۳ / ۲۰۷ / ۲۳۹

۲۸۳ / ۲۸۳ / ۲۸۵ / ۳۵۷

۳۱۷ / ۳۱۸ / ۳۲۱ / ۵۰۲

۵۰۴ / ۵۳۳ / ۵۵۷ / ۵۵۹

۶۳۵ / ۶۳۶ / ۷۲۰ / ۷۵۹

۹۶۳ / ۱۰۲۵ / ۱۰۶۰

۱۰۶۱ / ۱۰۶۸ / ۱۰۷۰ / ۱۰۷۱

عبدالحق چوٹیوری ، ڈاکٹر : ۳۶۳

عبدالحق ، سید : ۷۷۵ / ۹۲۹

۱۰۶۹

عبدالرحیم : ۲۳۱

عبدالرزاق ، میر : ۱۰۵۰

عبدالستار ، شاہ : ۹۰۲ / ۹۳۰

عبدالسلام لدوی : ۷۷۵

عبدالصمد خان ، نواب : ۱۲۵

نظر الحسن ، ہد : ۹۷۹

نظرفا خان ، نواب : ۷۲۳ / ۸۰۲

نظر خان : ۲۳۹

نظر خان رسم جنگ : ۸۰۲

ظہور ، شیو سنگھ : ۵۳۰

ظہور ، ظہور علی : ۶۷۰

ظہور عظیم آبادی : ۳۹۱

ظہوری : ۱۵۳ / ۳۹۲ / ۳۹۸

۱۰۱۳

ظہیر غازی : ۱۹۶

ع

عابد ، حضرت : دیکھیے امام

زین العابدین -

عاجز ، عارف الدین خان : ۲۳۱

۵۳۱ / ۵۳۳ / ۵۳۷ / ۸۵۶

عارف : ۹۱۳

عارف ، ہد عارف : ۲۳۲

عاشق ، راجہ کلیان سنگھ : ۸۰۲

۹۳۰

عاشق ، سیدی علی : ۸۷۰

عاشق ، حسین علی خان : ۱۶۳

۳۹۹ / ۴۰۰ / ۴۲۰ / ۶۵۳

عاشق ، گشن چند : ۱۱۱۰

عائق : ۷۷۳

عالم علی خان (سویڈاز دکن) : ۷۷۰

۷۷۸ / ۷۹۰ / ۸۰۰

عالی گوہر ، شہزادہ : دیکھیے شاہ

عالم ثانی -

عبدالعزیز ، شاہ : ۱۰۳۹ / ۱۰۵۳ -
 عبدالعزیز شکرپار ، شیخ : ۹۰۸ -
 عبدالحفی ، لاکٹر : ف ۱۲۳ -
 عبدالفتاح سنبھلی ، قاضی : ۷۶۶ -
 عبدالقادر ، شاہ : ۹۸۳ / ۹۹۱ -
 ۱۰۳۳ / ۱۰۳۹ / ۱۰۵۲ / ۱۰۵۳ -
 ۱۰۵۳ - ۱۰۶۰ / ۱۰۶۱ -
 عبدالقادر جیلانی ، حضرت : ۷۲۳ /
 ۱۰۱۳ -
 عبدالقادر خان : ۱۰۹۷ -
 عبدالقادر خان ، ثابت چنگ : ۱۱۶۳ -
 عبدالقادر رام پوری : ۱۰۷۰ -
 عبدالرزاق میر : ۱۰۵۰ -
 عبدالحی نطر الزماقی قزوینی : ۳۱۸ -
 عبدالواسع ہانسوی : ۱۵۲ / ۱۵۳ -
 ۱۵۵ -
 عبدالودود ، قاضی : ۳۹ / ۴۷ / ۱۳۵ -
 ۲۰۵ / ۲۰۶ / ۲۰۸ / ۲۱۲ -
 ۲۸۳ / ۲۸۵ / ۳۳۰ / ۳۶۳ -
 ۳۱۷ / ۳۱۸ / ۳۶۳ / ۵۰۵ -
 ۵۱۵ / ۵۲۵ / ۵۳۵ / ۵۳۵ -
 ۵۵۶ / ۵۶۳ / ۶۲۴ / ۶۳۷ -
 ۶۳۹ / ۶۵۱ / ۶۵۳ / ف ۶۶۹ -
 ۶۷۰ / ۷۱۹ / ۷۱۷ / ۷۲۰ -
 ۸۵۹ / ۸۱۵ / ۸۲۰ / ۸۷۲ -
 ۸۷۳ / ۹۲۷ / ۹۳۰ / ۹۳۱ -
 ۹۳۰ / ۹۳۱ / ۹۳۵ / ۹۶۳ -
 ۹۷۵ / ۹۷۷ / ۹۷۸ / ۹۷۹ -
 ۱۰۳۰ -
 عبداللہ ، ڈاکٹر سید : ۳۶ / ۱۳۴ -

۱۶۹ / ۱۷۷ / ۱۷۷ / ۱۷۹ -
 ۱۸۰ / ۵۰۰ / ۶۳۶ / ۷۵۸ -
 عبداللہ بیگ ، مرزا : ۱۱۰۹ -
 عبداللہ خان : ۴ / ۵۹۰ / ۱۰۲۱ -
 ۱۰۲۷ / ۱۰۷۸ -
 عبداللہ خان ، مولانا : ۱۱۳ -
 عبداللہ قطب شاہ : ۹۲ / ۷۷۳ -
 عبرت ، حکیم میر ضیاء الدین : ۱۰۱۹ -
 ۱۰۲۰ / ۱۰۲۳ -
 عبرت عظیم آبادی ، میر وزیر علی :
 ۹۳۵ / ۹۳۷ / ۹۷۸ -
 عہد : ۳۹ -
 عتیق صدیقی : ۹۹۸ -
 عراقی : ۳۹۲ -
 عرب شاہ ، سید : ۱۱۲۲ -
 عرشی ، امتیاز علی خان : ۱۱۶۶ / ۱۷۹ -
 ف ۲۵۸ / ۲۶۵ / ۲۸۳ / ۳۳۰ -
 ۳۵۷ / ۳۱۷ / ۳۲۰ / ۳۶۳ -
 ۵۲۷ / ۵۳۳ / ۵۵۱ / ۵۵۷ -
 ۵۶۱ / ۵۶۲ / ۵۶۳ / ۶۳۶ -
 ۷۱۸ / ۷۲۰ / ۷۵۸ / ۷۵۹ -
 ۷۷۲ / ۸۲۸ / ۸۷۳ / ۹۲۸ -
 ۱۱۱۳ / ۱۱۳۰ -
 عربی شیرازی : ۲۲ / ۱۵۳ / ۳۹۲ -
 ۳۹۸ / ۵۲۱ / ۶۸۷ -
 عزیز الدین : ۹۳ -
 عزت ، سید عبدالولی : ۷۳ / ۱۸۷ -
 : ۲۹۳ / ۳۲۲ ، تاریخ ولادت و وفات :
 ف ۳۲۵ ، صفات : ۳۲۶ ، دواوین
 اردو و فارسی : ۳۲۶ ، دیگر

عشق عظیم آبادی : ۳۹۷ / ۶۵۶
- ۷۶۲

عطا کاکوی : ۳۶ / ۱۱۷ / ۱۳۲

۱۳۲ / ۱۳۳ / ۱۴۸ / ۲۰۹

۳۳۰ / ۵۵۹ / ۷۱۹ / ۸۷۲

- ۹۲۷

عظیم ، مرزا عظیم بیگ : ۳۳۱ -

عقیل ، ملاکثر سید معین الدین : ۳۱۹ -

علی ، حضرت : ۳۸ / ۱۷۲ / ۲۲۱

۲۶۲ / ۳۰۱ / ۵۳۹ / ۶۴۲

۶۹۲ / ۶۹۳ / ۶۹۵ / ۸۲۷

- ۹۳۱ / ۱۰۲۲

علی امیر بن امام حسین (ع) : ۵۰ / ۷۲

- ۳۸۱ / ۶۳۳ / ۱۰۴۳

علی اکبر بن امام حسین (ع) : ۵۰ /

- ۷۲ / ۱۰۴۳

علی الدین خان : ۱۰۹۷ -

علی میر : ۳۱۲ -

علی حسن ، مرزا : ۸۷۲ -

علی حسن خان ، نواب : ۱۰۲۲ -

علی حیدر ، سید : ۹۷۹ -

علی عادل شاه : ۳۳ -

علی عظیم میان (خلف شاه ناصر علی) :

- ۱۳۱

علی متقی : ۵۳۶ -

علی محمد خان پادشاه ، سید : ۱۶۶ -

علی محمد خان روپیله : ۱۰۷۵ / ۱۰۷۶

- ۱۰۷۸

علی مردان خان : ۳۰۱ / ۳۳۰ -

علی مصطفوی ، سید ، خلیف سید

تصانیف : ۳۲۷ - ۳۳۰ / کلام بر

راستی : ۳۳۱ - ۳۳۹ / ۳۷۸

۳۸۱ / ۵۲۶ / ۵۲۷ / ۵۳۳

۵۶۱ / ۷۷۳ / دیباچه دیوان :

- ۱۰۰۶ - ۱۰۰۸

عزیز احمد : ۳۷ / ۱۳۱ -

عزیز الله ، میر : ۸۱۹ -

عسکری ، محمد حسن : ۵۰۰ / ۵۷۳

۵۸۰ / ۵۸۹ / ۶۳۵ / ۱۱۰۲

- ۱۱۰۳ / ۱۱۲۹

عشاق : ۵۳۷ -

عشرت بریلوی ، میر غلام علی :

۹۸۸ / ۱۰۰۶ / ۱۰۱۹ / ۱۰۲۱

- ۱۰۲۳

عشوق ، سید محمد : ۱۰۱۹ -

عشق ، شیخ رکن الدین معروف به

مرزا گهسیار : حالات : ۹۳۳ -

۹۳۳ / کلیات : ۹۳۳ / منظومات :

۹۳۳ - ۹۳۵ / دیگر تصانیف :

۹۳۵ / کلام بر راستی : ۹۳۵ -

۹۳۸ / زبان و بیان : ۹۳۸ /

منشویان : ۹۳۸ - ۹۳۹ / ۹۴۱

- ۹۴۳

عشق الله قادری : ۹۱۱ -

عشق و مبتلا ، غلام محی الدین

میرنهی : ۳۱۷ / ۷۷۵ -

عشق : ۳۷۷ / ۳۹۱ / ۳۱۰ / ۳۵۱

- ۹۰۲ / ۹۳۳ / ۱۰۰۰

عشق ، سید برکت الله : ۱۱۵ / ۹۸۸

- ۹۹۹ / ۱۰۰۳ / ۱۰۶۰

نور الهدی : ۱۷۳ -

علی موسوی و شا، حضرت امام : ۳۰۱ -

علی وردی خان، نواب : ۳۲۶ -

۳۹۳ / ۹۶۱ -

علیم الله : ۵۰۶ -

عباد : ۳۹ -

عباد الملک غازی الدین خان : ۵ -

۱۲ / ۸۳ / ۸۴ / ۸۶ / ۸۷ -

۳۹۷ / ۳۹۸ / ۳۰۹ / ۳۳۹ -

۵۱۰ / ۵۱۱ / ۶۵۶ / ۶۵۷ -

۶۹۳ / ۷۶۵ / ۸۲۱ / ۸۸۳ -

۹۶۱ / ۱۱۱۱ -

عبد، سیدرام : ۵۳۰ -

عطفه الاسرا خلف والایاد، چادر :

۱۰۱۰ -

عمر خان : ۷۹ -

عمر یاقی، مرحوم : ۹۷۱ -

عمر سعد : ۱۰۳۳ -

عندلیب، خواجه بد ناصر : ۷۲۳ -

۷۲۳ / ۷۲۵ / ۷۳۱ / ۷۳۷ -

۷۳۸ / ۷۳۹ / ۷۴۲ / ۷۵۷ -

۷۵۸ / ۸۰۰ / ۸۰۶ / ۸۰۲ -

۹۳۳ -

عصری : ۶۸۷ / ۶۸۸ -

عوض علی خا، سید : ۲۱۰ -

عیسوی خا، چادر : ۲۳۸ / ۹۹۳ -

۱۰۸۲ / ۱۰۸۳ - ۱۰۸۵ / ۱۰۸۶ -

۱۰۸۷ - ۱۰۹۴ / ۱۱۲۸ -

عیسی علیه السلام، حضرت : ۲۵۰ -

۳۵۶ / ۳۶۰ / ۱۰۶۱ / ۱۰۶۳ -

۱۰۶۳ -

عیسی خان : ۱۰۸۳ / ۱۰۸۳ -

عین الدین شیخ : ۹۰۰ / ۹۰۱ -

غ

غالب : ۱۲۳ / ۲۲۳ / ۲۲۵ -

۳۳۸ / ۳۶۵ / ۳۶۶ / ۳۸۰ -

۳۰۴ / ۳۰۴ / ۳۷۴ / ۵۵۳ -

۵۹۰ / ۵۹۷ / ۶۰۲ / ۶۰۲ -

۶۰۵ / ۶۰۶ / ۶۸۱ / ۶۸۳ -

۶۸۳ / ۶۹۹ / ۷۱۱ / ۷۷۵ -

۷۳۹ / ۷۵۰ / ۷۸۲ / ۸۰۹ -

۹۰۸ / ۹۱۲ / ۹۱۴ / ۹۱۶ -

۹۱۷ / ۹۳۲ / ۹۳۳ / ۱۰۸۳ -

غالب خان : ۷۹ -

غریب : ۵۲۸ -

غزالی، امام : ۷۴۵ -

غضنفر حسین : ۷۷ / ۷۸ / ۸۰ -

۸۱ / ۸۹ -

غفران علی بیگ، مرزا

غلام، سید غلام : ۲۳۱ / ۲۳۲ -

غلام حسین خا، خواجه : ۹۷۹ -

۹۸۰ -

غلام حسین خان، نواب : ۳۹۳ -

غلام رسول خان، حافظ : ۱۰۸۳ -

غلام سرور (مرثیه گو، شال) : ۷۰ -

غلام سرور، ڈاکٹر : ۲۰۸ -

غلام علی : ۳۶۶ / ۱۰۱۹ -

غلام قادر روپہا : ۵۰۴ / ۵۳۳ -

۵۴۵ / ۱۱۱۲ -

۲۰۳ / ۲۰۵ / ۲۰۶ / ۲۰۷

۲۶۲ / ۲۷۲ / ۲۹۵ / خاندان :

۳۰۱ / شاعری کی ابتداء : ۳۰۱

ولی دکنی کے اثرات : ۳۰۲

شعری محرکات : ۳۰۲ - ۳۰۳

مقامی رنگ : ۳۰۵ - ۳۰۶

۳۰۸ / ۳۱۹ / ۳۲۰ / ۳۲۱

۳۲۲ / ۳۲۵ / ۳۲۶ / ۳۵۳

۳۷۸ / ۳۸۸ / ۳۲۸

لائق ، قاضی نور الدین حسن خان

رضوی : ۳۰۰ / ۳۴۰

لائق رام پروی ، کتب علی خان :

۱۴۵ / ۵۰۴ / ۶۵۱ / ۶۵۲

۹۲۷ / ۹۶۳

فاطمہ ، حضرت : ۳۸ / ۷۲

۱۰۳۲

کتابی : ۳۴ / ۶۱

فتح الدین شیخ : ۳۲۷

فتح اللہ ، خواجہ : ۷۲۳

فتح خان : ۹۶

نور الدین دہلوی ، مولانا : ۳۰۸

۹۰۰ / ۹۰۱ / ۹۰۲

نور الدین دہلوی ، شاہ : ۱۰۸۳

نور النساء بیگم بنت خان جہاں

چادر : ۹۵ / ۹۶

نور اللہ : ۳۹۰

لدوی ، محمد حسن : ۲۳۲

لدوی ، مرزا محمد علی عرف بھجو

بیگ : ۹۳۳ / حالات : ۹۳۹

۹۳۰ / وفات : ۹۳۰ / ۹۳۱

علام مرتضوی : ۳۱۴

علام مصطفیٰ خان ، پروفیسر ڈاکٹر :

۱۴۱ / ۱۴۸ / ۱۶۷ / ۱۰۷۰

علام لیبی : ۳۴۱

علام یزدانی : ۷۴

شمکین (مرثیہ گو) : ۱۷۱

شمکین دہلوی ، سید علی : ۱۰۸۳

غنی ، محمد طاہر : ۶۶۵ / ۷۶۸

غواصی : ۱۵۰ / ۳۱۷ / ۸۵۸

شوکت آوالیاری شطاری : ۱۳۹ / ۲۱۰

غیور ، سید میر اللہ خان : ۳۹۹

ی

یاسر خان ، نور الدولہ : ۳۲۹

یاسر برہلوی ، لالہ سکندر لال : ی

۳۲۷ / ۳۳۱ / ۳۳۳ / ۳۳۴

۳۳۵

یازوق ، خواجہ احمد : ۶۳۵ / ۶۳۷

۹۳۱ / ۹۶۳ / ۹۹۸ / ۱۱۲۸

۱۰۳۰ / ۱۰۸۱

یازوق ، شیخ محمد کریم : ۹۳۳

یازوق ، قاتر احمد : ۱۳۱ / ۱۳۲

۱۳۳ / ۲۰۹ / ۲۸۵ / ۳۵۷

۳۱۹ / ۳۲۰ / ۳۲۱ / ۳۶۳

۵۵۷ / ۵۶۳ / ۶۳۷ / ۷۱۷

۷۵۹ / ۸۱۳ / ۸۱۴ / ۹۲۸

۹۲۹ / ۱۰۸۳ / ۱۱۲۸

یائز دکنی : ۸۵۸

یائز دہلوی ، صدر الدین محمد : ۲۵

۹۶ / ۱۸۸ / ۱۳۲ / ۲۰۳ / ۲۰۴

لرغز - جیس : ۱۶۰۳ ، ۱۰۶۲ -

لصیح الدین بلخی : ۹۷۷ -

فضائل علی خان : ۸۵۸ ، ۸۵۷ -

فضل الحق ، ڈاکٹر : ۲۱۹ -

- ۸۷۴ ، ۲۸۳ -

فضل حق غیر آبادی : ۱۰۵۳ -

فضل اورنگ آبادی : ۲۳۱ -

فضلی ، فضل علی : ۶۸ ، ۷۴ -

۹۹۷ ، ۹۸۴ ، ۹۸۳ ، ۹۸۹ -

۱۰۲۵ ، تاریخ ولادت : ۱۰۲۸ -

۱۰۳۱ ، ۱۰۶۸ ، ۱۰۷۱ -

- ۱۱۰۲ ، ۱۰۷۴ ، ۱۰۷۲ -

نغان ، اشرف علی خان : ۲۱ ، ۱۲۳ -

۱۳۳ ، ۱۳۵ ، حالات : ۳۹۸ -

۳۰۰ ، مطبوعہ دیوان : ۳۰۱ -

کلام پر رائے : ۳۰۱ - ۳۰۷ -

الفرادیت ، ۳۰۲ ، قابل ذکر

باقی : ۳۰۵ ، ۳۰۸ ، ۳۸۹ -

۵۲۶ ، ۵۳۸ ، ۵۵۹ ، ۵۹۳ -

۹۲۰ ، ۹۲۳ ، ۹۶۸ ، ۱۰۷۳ -

- ۱۰۱۵ -

قنائی : ۲۳ ، ۶۷۶ -

قنیر : ۶۶۵ -

قنیر ، احسان اللہ : ۵۳۷ -

قنیر دہلوی ، میر شمس الدین : ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۶۲۳ ، ۹۰۹ -

- ۹۲۹ -

نوح دار خان : دیکھیے عبدالرزاق ،

میر -

کلیات : ۹۳۱ ، منظومات : ۹۰۱ -

شاعری : ۹۳۱ - ۹۳۳ ، ۹۳۵ -

۹۳۶ ، ۹۶۸ ، ۹۷۸ -

لغوی لاہوری : ۳۷۹ ، ۸۶۶ -

- ۷۷۰ -

لراق ، حکیم ثناء اللہ خان : ۹۱۷ -

- ۱۰۸۳ -

لراق ، سید ناصر ظہیر : ۷۴۳ -

- ۸۰۲ -

لراق ، میرزا مرتضیٰ علی خان :

- ۹۰۲ ، ۶۶۱ -

لراق : ۳۵ -

لرائک : ۸۰۵ -

لرحمت اللہ بیگ : ۳۷۶ ، ۳۱۷ -

- ۱۰۸۴ ، ۳۱۸ -

لرخ میر : ۲ ، ۳ ، ۹۱ ، ۹۳ -

۹۵ ، ۱۱۵ ، ۱۲۵ ، ۲۳۵ -

۲۹۰ ، ۳۰۷ ، ۸۲۸ ، ۹۸۹ -

۱۰۲۵ ، ۱۰۳۳ ، ۱۱۱۱ ، ۱۱۱۲ -

فردوسی : ۶۳۲ ، ۸۵۶ ، ۸۵۷ -

- ۸۵۸ -

فردوسی ، سید ولایت علی : ۸۷۱ -

فرزند احمد بلگرامی ، سید : ۱۳۲ -

لغوت : دیکھیے سہروی ، میرزا

محمّد الدین -

لرحون : ۵۳۳ -

لرگوسن : ۱۰۶۵ -

لرمان علی (سرئید گو - شال) : ۶۸ -

- ۶۹ -

نور، جان پارس (لمبٹ صاحب) :

- ۱۰۷۵

نیروز خان، میان : ۷۶۶ -

نویس الله خان، سید : ۱۰۷۵

- ۱۰۷۸

نویس علی : ۵۶۲، ۵۶۰ -

نویس : ۲۱، ۲۲، ۳۹۲، ۴۱۱

- ۵۲۱، ۶۶۵، ۸۰۷ -

نیلن، ایف : ۷۷۵، ۸۲۰، ۸۲۱

- ۶۶۳

ن

نادر (دکنی مرثیہ گو) : ۷۱ -

نادری، احمد الله : ۸۷۲ -

نادری، حامد حسن : ۱۱۲۹ -

نادری، محمد ایوب : ۳۴۰، ۷۵۷ -

ناسم، حضرت (بن امام حسن) : ۴۱

- ۵۰، ۷۲، ۳۸۰، ۶۴۴

- ۷۰۸، ۱۰۳۲ -

ناسم (مرثیہ گو) : ۶۸ -

ناسم، میر قدرت الله : ۱۱۷

- ۱۲۲، ۱۲۷، ۱۳۲، ۱۴۱

- ۱۴۳، ۱۶۰، ۱۶۳، ۱۷۷

- ۱۷۸، ۱۷۹، ۲۳۰، ۲۴۴

- ۲۸۳، ۳۳۹، ۳۷۵، ۴۰۷

- ۴۱۹، ۴۳۱، ۴۶۲، ۵۰۱

- ۵۰۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۶۰

- ۶۵۰، ۶۵۵، ۶۶۳، ۶۶۷

- ۶۶۸، ۶۷۷، ۷۱۷، ۷۲۶

- ۷۵۸، ۷۶۶، ۷۶۸، ۸۱۲

- ۸۱۵، ۸۷۲، ۸۷۵، ۹۱۷

- ۹۱۸، ۹۲۹، ۹۳۴، ۹۷۶

- ۹۸۷، ۱۰۳۲، ۱۱۱۳، ۱۱۳۰

ناسم دکنی، شاه ناسم علی : ۱۸۷

- ۲۸۹، ۲۹۴، ۳۰۰، ۳۳۲

- ۳۷۸

ناسم علی خان، نواب مرزا (فرزاد

حالاں جنگ) : ۸۲۰، ۸۲۵

- ۹۳۳

ناتشال، خوش حال خان : ۱۴۴ -

ناتشال، مرزا افضل بیگ خان :

- ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۴۴، ۳۲۶

- ۳۴۲، ۳۹۷، ۵۳۱، ۹۸۷

ناتج ٹھٹھوی، میر علی شیر : ۳۱۹

- ۳۲۶، ۳۴۷، ۳۴۹

ناتج چاند پوری : ۶۷، ۷۳، ۷۵

- ۹۱، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۸

- ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۱، ۱۳۲

- ۱۳۳، ۱۷۷، ۲۰۵، ۲۱۰

- ۲۳۹، ۲۴۲، ۲۵۵، ۲۵۸

- ۲۶۲، ۲۶۷، ۲۶۷، ۲۷۳

- ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۸۴، ۲۸۵

- ۲۵۸، ۳۶۴، ۴۰۱، ۴۰۲

- ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۱۱، ۴۱۳

- ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۵۹، ۴۷۳

- ۴۷۴، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۸۲

- ۴۸۳، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷

- ۴۹۷، ۴۹۹، ۵۰۷، ۵۰۸

- ۵۲۶، ۵۲۹، ۵۳۱، ۵۳۲

- ۵۵۸، ۶۴۵، ۶۴۹، ۶۵۰

- قرین ، شیخ نوکت علی : ۳۷۳ -
 فزونی ، ملا عبدالغنی : ۳۹۲ -
 فزونی ، استرا آبادی : ۳۹۲ -
 قطب شاه صد خان : ۸۷ -
 قطب عالم کبرائی ، حضرت : ۷۹۳ -
 لعل : ۸۰۹ -
 قلی قطب شاه : ۳۱ ، ۲۸۹ ، ۳۱۷ -
 نورالدین خان ، ثواب معین الملک :
 ۱۰۷۷ ، ۱۰۷۸ -
 نس ، ملک محمد : ۳۹۲ ، ۳۹۸ -
 نیر علی ، سرزا : ۵۳۳ -
 نیامت ، احمد علی : ۹۲۱ -
 نیسی : ۹۷۱ -
- ک**
- کاشی ، میر سنبل : ۶۶۶ -
 کالیاس : ۲۰۰ -
 کلام بخش : ۹۶ ، ۵ -
 کامل فرشی ، ڈاکٹر : ۸۱۵ ، ۸۱۶ -
 کبیر سنبل ، حکیم کبیر علی : ۶۵۲ ،
 ۷۶۶ -
 کبوسین : ۱۰۶۲ -
 کڈ ، کرنل : ۱۱۲۲ -
 کرم الدین ، منشی : ۵۲۹ ، ۵۶۰ ،
 ۷۷۵ ، ۸۲۰ ، ۹۶۳ ، ۱۰۲۹ -
 ۱۰۳۰ ، ۱۰۳۱ ، ۱۰۶۸ ، ۱۰۷۲ ، ۱۰۷۳ -
 ۱۰۷۳ -
 کرم اللہ ، میر : ۱۱۳ -
- کرشن گنپا : ۲۱۱ -
 کرشن بھگوان : ۱۰۶۷ -
 کلائیو ، لارڈ : ۱۰۹۵ ، ۱۱۱۲ -
 کلیم : ۱۹۶ ، ۱۹۷ ، ۳۷۵ ، ۹۶۸ -
 کلیم (مرثیہ گو) : ۶۸ -
 کلیم ، محمد حسین : ۵۲۶ ، ۵۳۹ ، ۵۵۰ ،
 ۸۳۱ ، ۸۳۲ ، ۹۹۳ -
 کلیم الدین احمد : ۱۱۶ ، ۱۳۳ ،
 ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۳۵۷ ، ۳۱۶ ،
 ۳۱۸ ، ۳۱۹ ، ۳۲۰ ، ۳۶۳ ،
 ۵۰۳ ، ۵۵۸ ، ۵۶۲ ، ۷۱۹ ،
 ۷۵۹ ، ۸۱۳ ، ۸۱۵ ، ۹۲۹ ،
 ۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۹۶۴ ، ۹۷۵ ،
 ۹۷۶ ، ۹۷۷ ، ۹۷۸ ، ۹۷۹ -
 ۱۰۲۲ -
 کلیم اللہ اکبر آبادی ، شاه : ۵۰۲ -
 کمال الدین ، شیخ : ۱۳۹ -
 کم نوبین ، پیر خان : ۲۳۱ ، ۵۱۹ ،
 ۵۲۸ -
 کننگہم : ۶۳۶ -
 کنورٹ ، ایم - ایچ : ۸۷۱ -
 کوڈلٹ : ۱۰۶۲ -
 کولرج : ۶۰۰ ، ۶۰۴ -
 کیشی : ۵۸۶ ، ۶۰۴ -
 کیٹلر ، جون جوشیا : ۹۹۲ ، ۱۰۶۳ -
 کینی ، برج موہن دلا لویہ : ۶۳۶ -
 کینلی : ۱۱۰۸ -

ک

گردیزی، سید فتح علی حسینی : ۱۳۳

۱۶۳ / ۱۵۹ / ۲۰۵ / ۲۱۰

۲۳۹ / ۲۳۵ / ۲۶۲ / ۲۶۵

۲۷۶ / ۲۸۳ / ۳۵۰ / ۳۵۷

۳۹۰ / ۳۹۵ / ۴۰۱ / ۴۰۷

۴۱۰ / ۴۱۶ / ۴۱۹ / ۴۵۱

۴۶۳ / ۴۶۹ / ۵۰۱ / ۵۲۸

۵۲۹ / ۵۳۰ / ۵۳۱ / ۵۳۲

۵۶۱ / ۶۳۹ / ۶۵۰ / ۶۵۵

۶۵۹ / ۷۱۷ / ۷۳۶ / ۷۷۲

۷۷۳ / ۸۱۸ / ۸۲۱ / ۸۳۲

۹۳۰ / ۹۸۷ / ۹۹۹ -

گریمن : ۱۰۶۲ / ۱۰۶۳ / ۱۰۶۵ -

گل شاه وحدت (عبدالاحد) : ۱۲۳

۳۷۶ / ۷۲۳ -

گلشن، شیخ سعدی : ۶۵ / ۱۲۲

۱۲۳ / سال وفات : ۱۲۸

حالات زندگی : ۱۲۹ - ۱۳۰

ولی سے ملاقات : ۱۳۰ / ۱۷۶

۲۹۲ / ۳۷۵ / ۵۳۷ / ۷۲۳

۷۲۶ / ۷۲۸ / ۷۷۶ -

گکرائسٹ : ۸۷۱ / ۹۸۶ / ۱۰۶۵

۱۰۶۶ / ۱۱۰۱ / ۱۱۰۳ / ۱۱۲۹ -

گیت رائے : ۱۶۶ -

گوئیے : ۵۸۶ / ۵۸۷ / ۵۹۳

۶۰۳ -

گیان چند، ڈاکٹر : ۶۲۰ / ۶۳۷

۸۱۶ / ۸۷۳ / ۹۰۶ / ۱۱۰۹

۱۱۲۹

ل

لال کنور : ۲ / ۲۱ / ۲۵۳ -

لال میان : دیکنی شاہ عالم ثانی -

لائق، سید محمد ہادی : ۸۲۳ -

لب کشور، واجد : ۱۰۰۳ -

لفظ، سرزا علی : ۱۳۹ / ۱۳۳

۱۳۵ / ۱۷۸ / ۲۸۳ / ۳۹۳

۳۸۹ / ۵۰۱ / ۵۵۹ / ۶۲۶

۶۳۷ / ۷۱۷ / ۸۰۱ / ۹۰۹

۹۱۷ / ۹۳۰ / ۹۳۲ / ۹۳۰

۱۰۱۹ -

لنگ، اٹلی : ۱۰۶۵ -

لوئہر، مارٹن : ۱۰۶۳ -

لوئہ چہاردہم : ۱۹۳ -

لیک، جنرل/لاؤڈ : ۵۱۸ / ۵۲۱

۱۰۸۳ / ۱۱۱۲ -

م

مارٹن، ہنری : ۱۰۶۶ -

مارٹنگن : ۱۰۰۳ -

مالک وام : ۷۷۳ / ۹۹۷ / ۱۰۳۰

۱۰۶۸ / ۱۰۷۲ -

مانی : ۲۵۱ -

ماہر، میر نصیر الدین : ۶۵۸ / ۸۵۰ -

مائل دہلوی، میر محمدی : ۱۲۳

۱۲۸ / ۱۲۹ / ۱۰۰

مبارک الدولہ، لوہار : ۹۲۱ -

مہتلا عبداللہ خان : ۲۵ / ۶۷

۲۷۰ / ۲۷۲ / ۲۸۵ / ۳۰۶

جد (بن مسلم بن غنیل) : ۱۰۳۲ -
 جد اجمل خان : ف ۸۳ -
 جد اسلام : ۶۵۰ -
 جد اسماعیل پانی پتی ، شیخ : ۹۹۷ -
 ۱۰۷۰ -
 جد اشرف : ۹۵ -
 جد اعظم شاه : ۹۱۰ ۹۳۰ -
 جد اعظم ، میر : ۲۷۳ -
 جد اکرم ، ڈاکٹر سید : ۱۳۱ ۸۷۲ -
 جد اکرم سید : ۱۷۷ -
 جد اکرم خان : ۲۷۳ -
 جد باسط ، خواجہ : ف ۵۰۲ ۵۰۵ -
 ۵۵۷ -
 جد باقر ، ڈاکٹر : ۳۸ -
 جد بشیر ، میرزا : ۷۳ -
 جد بن رستم میرزا : ۳۳۰ ۵۵۷ -
 جد فی خان : ف ۸۲ -
 جد حسن ، حافظ : ۵۰۲ ۵۰۷ ۵۳۶ -
 جد حسن ڈاکٹر : ۲۴۰ ۳۶۷ -
 جد حسین ، ڈاکٹر سید : ۹۳۰ -
 ۹۷۵ ۹۷۶ ۹۷۷ -
 جد حمزہ مارپروی ، شاه : ۳۰۸ -
 جد خان خواجہ : ۹۳۳ -
 جد خان سلطان : ۱۱۱ -
 جد خلیل زبردست خان : ۳۰۱ -
 جد راشد مولوی : ۹۵۹ -
 جد رضی : ۵۰۲ ۵۰۵ ۵۰۶ ۵۱۰ -
 ۵۱۰ -
 جد سلیم ، پرویسر : ۱۰۷۱ -

۳۰۷ ۳۰۸ ۳۰۹ ۳۱۰ -
 ۳۲۱ ۳۲۲ ۳۲۵ ۳۲۶ -
 ۳۷۸ ۳۷۹ -
 مبتلا لکھنوی ، مردان علی خان :
 ۱۳۵ ۱۶۱ ۱۶۲ ۱۶۵ -
 ۲۸۳ ۳۹۹ ۴۲۰ ۴۶۷ -
 ۵۲۸ ۵۵۳ ۸۷۸ ۹۰۲ -
 ۹۰۹ ۹۱۷ ۹۲۷ ۹۲۹ -
 ۹۳۰ ۹۶۲ ۹۷۵ ۹۷۸ -
 ملہی خان : ۷۹ -
 مجددالدولہ عبدالاحد خان : ۳۶۲ -
 مجدد الف ثانی : دیکھیے احمد سرہندی ،
 شیخ -
 مجنوب ، مرزا غلام حیدر : ۶۵۰ -
 مجددار ، آر - سی : ۱۷ -
 محبوب فروشی : ۱۳۵ -
 محب ، شیخ ولی اللہ : ۴۳ ۶۱ -
 ۴۹۱ -
 محبت ، نواب محبت خان : ۸۸۰ ۸۸۳ -
 محسن : ۵۲۶ -
 محسن میر محسن : ۸۲۵ -
 محسن لکھنوی ، میر : ۱۱۲۲ -
 محلی (دکنی شاعر) : ۷۷۳ -
 جد مصطفیٰ (صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم) ،
 حضرت : ۳۸ ۲۵۳ ۳۱۲ -
 ۵۴۹ ۶۳۰ ۶۸۶ ۶۹۲ -
 ۶۹۳ ۷۲۸ ۷۳۹ ۷۴۶ -
 ۱۰۱۲ ۱۰۱۶ ۱۰۳۲ ۱۰۳۶ -
 ۱۰۳۸ ۱۰۴۳ ۱۰۵۵ ۱۰۷۶ -
 ۱۱۱۷ -

محدود فاروق : ۸۷۲ -

محمود حدیق : ۹۲۹ : ۹۳۰ -

مختار : ۶۱ -

مختار الدین احمد : ۵۳۵ ، ۵۱۹ ، ۵۳۵ -

۳۶۳ ، ۶۳۵ ، ۹۹۷ ، ۱۰۳۰ -

۱۰۶۸ ، ۱۰۷۲ -

مخلص : آند رام : ۳۰ ، ۱۶ ، ۲۳ -

۳۳ ، ۶۵ ، ۱۲۲ ، ۱۳۱ -

۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹ -

۱۶۳ ، خالدان : ۱۶۳ ، نصایف :

۱۶۳ - ۱۶۶ ، شخصیت و فن :

۱۶۶ ، اردو کلام : ۱۶۶ - ۱۶۸ ،

۱۶۹ ، ۱۷۰ ، ۳۷۵ ، ۵۲۶ -

۵۲۷ ، ۱۰۷۶ ، ۱۰۸۱ -

مخلص کاشانی : ۳۳ -

مخلوق : سید احسن : ۸۲۵ -

مراد اللہ شاہ انصاری سنبھلی : ۹۸۳ ،

۹۸۹ ، ۹۹۰ ، ۱۰۳۳ ، حتمہ تالیف

تفسیر بارہ عم : ۱۰۳۴ ، سکونت :

۱۰۳۴ ، وجہ تالیف : ۱۰۳۴ ،

مقبولیت : ۱۰۳۵ ، ۱۰۵۱ ،

۱۰۵۲ ، ۱۰۶۰ ، ۱۰۶۹ -

مراد بخش : ۷۲۳ -

مرزا (دکنی مرثیہ گو) : ۷۱ -

مرزا حاکم : ۳۹۱ -

مرزا علی : ۷۹ -

مرزا گرامی : ۱۲۷ ، ۵۲۷ ، ۵۲۴ -

مرزا منت : ۱۳ ، ۱۹۸ -

مرزا میثم : دیکھیے ۴۰ بار خان

چادر : لوہا -

مرشد علی خان : ۶۵۰ -

مرآت : ۸۷۰ -

مرہادی (دکنی مرثیہ گو) : ۷۱ -

مریم : حضرت : ۱۰۶۳ -

مسعود حسین خان : ڈاکٹر : ۳۶ ،

۷۳ ، ۱۰۸۳ ، ۱۰۸۳ ، ۱۰۸۶ -

۱۰۹۲ ، ۱۱۲۸ -

مسعود حیات : ۸۱۲ -

مسعود سعد سلمان : ۳۸۲ -

مسکین (مرثیہ گو) : ۱۷۱ -

مسلم بن عقیل : حضرت : ۱۰۳۲ -

مسح : حضرت : دیکھیے حضرت

عیسیٰ علیہ السلام -

مسح الزمان : سید : ۶۳۷ -

مشقانی : ۹۶۳ ، ۹۷۸ -

مشقی خواجہ : ۱۳۲ ، ۱۳۳ ،

۲۰۸ ، ۲۰۹ ، ۲۳۹ ، ۲۸۳ ،

۵۵۸ ، ۵۵۹ ، ۷۱۷ ، ۸۳۰ -

۸۷۲ ، ۸۸۱ ، ۸۸۳ ، ۹۲۷ ،

۹۲۸ ، ۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۱۱۲۹ -

مصطفیٰ جہاں الحق : حضرت شاہ :

۳۹۰ -

مصطفیٰ : ۲۶ ، ۳۶ ، ۳۷ ، ۳۸ ،

۱۲۷ ، ۱۳۱ ، ۱۳۵ ، ۱۷۳ ،

۲۰۲ ، ۲۰۳ ، ۲۰۷ ، ۲۰۸ ،

۲۱۲ ، ۲۳۹ ، ۲۴۲ ، ۲۸۳ ،

۳۴۱ ، ۳۵۷ ، ۳۶۷ ، ۳۷۲ ،

۳۷۷ ، ۳۸۶ ، ۴۰۷ ، ۴۱۷ ،

۴۲۱ ، ۴۲۲ ، ۴۴۱ ، ۴۶۲ ،

مظفر خان، برادر امیر الامرا : ۱۴۷ -

مظہر، جان چاکلی : ۳۳ - ۱۲۳

۱۴۷ : ۱۴۶ : ۱۳۹ : ۱۶۲ : ۱۷۶

۱۹۲ : ۲۱۰ : ۲۱۱ : ۲۱۹

۲۳۹ : ۲۶۲ : ۲۶۳ : ۲۷۶

۲۷۹ : ۲۸۱ : ۲۳۸ : ۲۳۹

۳۵۰ : ۳۵۱ : ۳۵۲ : ۳۵۳

۳۵۴ : ۳۵۵ : ۳۵۶ : ۳۶۰ -

سال ولادت : ۳۶۰ - ۳۶۱

شہادت : ۳۶۲ - ۳۶۳ : معاصرین

کی نظر میں : ۳۶۵ - ۳۶۶

تعاریف : ۳۶۵ - ۳۶۶ : اثرات :

۳۶۶ - ۳۶۷ : اردو کلام : ۳۶۷ -

۳۷۱ : زبان : ۳۷۱ : ۳۷۳ : ۳۷۵

۳۷۶ : ۳۷۷ : ۳۷۸ : ۳۸۶

۳۹۰ : ۳۹۱ : ۳۹۲ : ۳۹۳

۳۹۵ : ۳۹۶ : ۳۹۷ : ۴۰۸

۴۱۴ : ۴۱۶ : ۴۱۷ : ۴۵۰

۴۵۳ : ۴۵۴ : ۴۵۵ : ۴۵۸

۴۵۹ : ۴۶۰ : ۴۶۱ : ۴۶۳

۴۶۴ : ۴۶۵ : ۴۶۶ : ۴۶۷

۴۶۹ : ۴۷۰ : ۴۷۱ : ۴۷۲

۴۷۳ : ۴۷۴ : ۴۷۵ : ۴۷۶

۴۷۷ : ۴۷۸ : ۴۷۹ : ۴۸۰

- ۱۰۱۵

معاونہ، امیر : ۳۸ -

معتد الدولہ، ثواب : ۳۳۵ -

معین الدین افضل گڑھی : ۱۰۶۶ -

معین الدین حسن : ۲۳۱ -

معین الدین حسین علی : ۹۹۰ -

۳۸۰ : ۳۸۳ : ۳۹۱ : ۳۹۷

۵۰۱ : ۵۰۳ : ۵۰۶ : ۵۵۱

۵۵۴ : ۵۵۵ : ۵۶۳ : ۶۰۲

۶۰۵ : ۶۰۸ : ۶۳۷ : ۶۵۰

۶۵۲ : ۶۵۵ : ۶۵۶ : ۶۵۹

۶۶۸ : ۶۸۳ : ۶۸۵ : ۷۱۷

۷۲۰ : ۷۳۵ : ۷۵۸ : ۷۶۶

۷۶۷ : ۷۷۱ : ۷۸۲ : ۷۹۷

۸۰۲ : ۸۱۲ : ۸۲۰ : ۸۲۳

۸۵۰ : ۸۷۲ : ۸۷۳ : ۸۷۴

۸۹۸ : ۸۹۹ : ۹۰۰ : ۹۰۲

۹۱۶ : ۹۱۷ : ۹۲۹ : ۹۵۵

۹۶۳ : ۱۰۲۲ : ۱۱۱۳ : ۱۱۲۲

۱۱۲۳ : ۱۱۳۰ : ۱۱۳۱ -

مضمون، شیخ شرف الدین : ۲۴

۲۴ : ۲۴ : ۳۸ : ۱۶۳ : ۱۸۸

۱۸۹ : ۱۹۶ : ۲۰۰ : ۲۰۲

۲۰۳ : ۲۰۵ : ۲۰۷ : ۲۳۸

۲۳۸ : ۲۵۲ : ۲۵۳ : ۲۵۶

حالات : ۲۵۷ - ۲۵۹ : سنہ وفات :

۲۵۸ : کلام میں لہام : ۲۵۹ -

۲۶۰ : کلام پر رائے : ۲۶۰ -

۲۶۱ : تخلص کا استعمال : ۲۶۱

۲۶۲ : ۲۶۳ : ۲۶۴ : ۲۷۳

۲۷۶ : ۲۸۲ : ۳۰۹ : ۳۸۶

۳۱۶ : ۳۵۰ : ۳۵۶ : ۳۳۲

۵۳۵ : ۵۳۶ : ۵۳۷ : ۶۶۲

- ۷۷۲

مظہر، سید ایام الدین خان : ۸۲۹ -

مظہر چنگ، رئیس فرخ آباد : ۵۱۵ -

- ۴۶۴
 منعم ، ہاک حضرت خدوم : ۹۳۳ -
 منصور حلاج : ۳۸۸ ، ۶۳۰ -
 منیر لاہوری ، ابراہیمکیت : ۲۲
 - ۱۵۳
 منیف مسیح : دیکھیے شوکت ، مید
 منیف علی -
 منوچھری : ۲۸ -
 موکمن الدولہ اسماعیل خان شوستری :
 ۱۳۶ ، ۱۳۹ ، ۱۵۷ ، ۸۳۲ -
 موڑوں ، راجہ رام نرائن : ۸۴۳
 - ۹۶۸
 موسوی ، میرزا معزالدین محمد : ۱۲۲
 ۵۲۳ ، ۵۳۹ ، ۱۰۸۲ -
 موسوی خان : ۱۰۸۳ -
 موسیٰ اشعری : ۶۸ -
 مول رام ولد سہتہ آئند رام : ۹۹۲
 - ۱۰۶۶
 مولانا روم : ۱۹۳ ، ۳۵۹ ، ۴۸۷
 ۵۴۸ ، ۵۷۹ ، ۶۶۶ ،
 ۷۴۵ ، ۸۳۴ ، ۹۶۰ -
 مومن ، مومن خان : ۶۰۵ ، ۶۵۰
 ۶۸۱ ، ۷۸۲ ، ۸۰۹ ، ۸۱۰ -
 ۸۷۱ ، ۹۳۲ ، ۹۳۳ -
 مونس ، ڈاکٹر برکاش : ۱۰۸۳
 ۱۰۸۵ ، ۱۰۸۶ ، ۱۱۲۸ -
 مہارائن ، دیوان : ۵۱۰ ، ۵۳۷ -
 مہجور لکھنوی ، حکیم محمد بشی :
 ۹۶۵ ، ۱۰۹۸ -
 مہدی علی خان : ۹۵۸ -

- ۱۰۳۹ ، ۱۰۴۱
 معین بدایونی ، شیخ محمد معین الدین :
 ۸۳۰ ، ۸۴۱ -
 منگل اعظم : ۱۰۶۱ -
 منفرج ، حکیم ابراہیم حسن : ۳۰۰ -
 منقی دولت : ۷۲۹ -
 مہبول ، مقبول لیبی خان : ۶۶۲ -
 مقصود علی : دیکھیے حسرت ، چمن
 علی -
 مقیس : ۷۹۱ ، ۸۵۸ -
 مکیہ لال : ۱۱۰۹ -
 مکیہ ، میرزا ناصر : ۶۶۵ ، ۶۶۶
 ۶۶۲ ، ۷۰۵ ، ۷۷۱ ، ۸۷۹
 - ۸۸۲
 مل ، ڈیوڈ : ۱۰۶۳
 ملا دو ہزار : ۱۳۷
 ملا مہار : ۱۱۳
 ملا شیدا : ۲۲ ، ۱۵۳ -
 ملا وجہی : ۸۵۸ ، ۹۶۳ -
 ملک محمد جائسی : ۱۶۵ ، ۱۰۱۹
 - ۱۰۲۰
 ملو خان (نادر شاہ) : ۳۶ ، ۳۷ -
 ملہار رائے : ۸۳ ، ۸۴ ، ۸۶ -
 ممتاز احمد : ۶۷۸ -
 ممتاز بریلوی : ۱۰۲۳ -
 مہنون : ۶۸۹ -
 مہولا : ۲۱۸ ، ۲۳۱ -
 منت ، قمر الدین : ۳۶۳ -
 منٹو ، لارڈ : ۱۰۰۳ -
 منعم (برادر قائم چاند بوزی) : ۱۲۳۲

۳۵۷ : ۳۵۸ : ۳۵۹ : ۳۶۰
 ۳۶۲ : ۳۶۰ : ۳۶۱ : ۳۶۲
 ۳۶۳ : ۳۶۵ : ۳۶۶ : ۳۶۷
 ۳۶۸ : ۳۶۹ : ۳۷۰ : ۳۷۱
 ۳۷۲ : ۳۷۳ : ۳۷۴ : ۳۷۵
 ۳۷۷ : ۳۷۸ : ۳۷۹ : ۳۸۰
 ۳۸۱ : ۳۸۲ : ۳۸۳ : ۳۸۴
 ۳۸۵ : ۳۸۶ : ۳۸۷ : ۳۸۸
 ۳۸۹ : ۳۹۰ : ۳۹۱ : ۳۹۲
 ۳۹۳ : ۳۹۴ : ۳۹۵ : ۳۹۶
 ۳۹۷ : ۳۹۸ : ۳۹۹ : ۴۰۰
 خاندان : ۵۰۲ : ولادت و وفات :
 ۵۰۳ - ۵۰۴ : حالات : ۵۰۳ -
 ۵۰۶ : تعلیم و تربیت : ۵۰۶ -
 ۵۰۸ : اردو شاعری کا آغاز :
 ۵۰۸ - ۵۰۹ : حالات : ۵۰۹ -
 ۵۱۶ : شخصیت اور سیرت : ۵۱۶ -
 ۵۲۵ : تصانیف : ۵۲۵ - ۵۵۷
 مطالعہ شاعری : ۵۵۲ - ۶۳۵
 غزلیات : ۵۷۲ : ہندی و ہستی :
 ۵۷۳ : تخلیقی عمل کی نوعیت :
 ۵۷۳ - ۵۷۵ : توازن : ۵۷۶
 عشق : ۵۷۷ - ۵۷۹ : موت کا
 تصور : ۵۷۹ - ۵۸۰ : عشق
 مجازی : ۵۸۰ - ۵۸۲ : عشق کی
 کیفیت : ۵۸۲ - ۵۸۳ : غم و
 الم : ۵۸۳ - ۵۸۷ : غنائی
 شاعری : ۵۸۷ - ۵۸۸ : غزل کے
 چند اور پہلو : ۵۸۹ - ۵۹۰ : دو
 بنیادی علامتیں : ۵۹۰ : انا پرستی :
 ۵۹۰ - ۵۹۱ : تقلید اور منقطع :
 ۵۹۱ - ۵۹۲ : دیگر خصوصیات :
 ۵۹۲ - ۵۹۳ : زبان و بیان :

سپر : سپر چند گہتری : ۹۹۵
 ۱۱۰۸ : ۱۱۰۹ : حالات : ۱۱۰۹ -
 ۱۱۱۰ -

سپر خان : ۷۹ -

میان چگن : ۵۳۰ -

میان سعید : ۵۳۰ -

میر : ۱۱ : ۸ : ۷ : ۶ : ۵ : ۴ : ۳ : ۲ : ۱
 ۱۰۸ : ۱۰۹ : ۱۱۰ : ۱۱۱ : ۱۱۲ : ۱۱۳ : ۱۱۴ : ۱۱۵
 ۱۱۶ : ۱۱۷ : ۱۱۸ : ۱۱۹ : ۱۲۰ : ۱۲۱ : ۱۲۲ : ۱۲۳
 ۱۲۴ : ۱۲۵ : ۱۲۶ : ۱۲۷ : ۱۲۸ : ۱۲۹ : ۱۳۰ : ۱۳۱
 ۱۳۲ : ۱۳۳ : ۱۳۴ : ۱۳۵ : ۱۳۶ : ۱۳۷ : ۱۳۸ : ۱۳۹
 ۱۴۰ : ۱۴۱ : ۱۴۲ : ۱۴۳ : ۱۴۴ : ۱۴۵ : ۱۴۶ : ۱۴۷
 ۱۴۸ : ۱۴۹ : ۱۵۰ : ۱۵۱ : ۱۵۲ : ۱۵۳ : ۱۵۴ : ۱۵۵
 ۱۵۶ : ۱۵۷ : ۱۵۸ : ۱۵۹ : ۱۶۰ : ۱۶۱ : ۱۶۲ : ۱۶۳
 ۱۶۴ : ۱۶۵ : ۱۶۶ : ۱۶۷ : ۱۶۸ : ۱۶۹ : ۱۷۰ : ۱۷۱
 ۱۷۲ : ۱۷۳ : ۱۷۴ : ۱۷۵ : ۱۷۶ : ۱۷۷ : ۱۷۸ : ۱۷۹
 ۱۸۰ : ۱۸۱ : ۱۸۲ : ۱۸۳ : ۱۸۴ : ۱۸۵ : ۱۸۶ : ۱۸۷
 ۱۸۸ : ۱۸۹ : ۱۹۰ : ۱۹۱ : ۱۹۲ : ۱۹۳ : ۱۹۴ : ۱۹۵
 ۱۹۶ : ۱۹۷ : ۱۹۸ : ۱۹۹ : ۲۰۰ : ۲۰۱ : ۲۰۲ : ۲۰۳
 ۲۰۴ : ۲۰۵ : ۲۰۶ : ۲۰۷ : ۲۰۸ : ۲۰۹ : ۲۱۰ : ۲۱۱
 ۲۱۲ : ۲۱۳ : ۲۱۴ : ۲۱۵ : ۲۱۶ : ۲۱۷ : ۲۱۸ : ۲۱۹
 ۲۲۰ : ۲۲۱ : ۲۲۲ : ۲۲۳ : ۲۲۴ : ۲۲۵ : ۲۲۶ : ۲۲۷
 ۲۲۸ : ۲۲۹ : ۲۳۰ : ۲۳۱ : ۲۳۲ : ۲۳۳ : ۲۳۴ : ۲۳۵
 ۲۳۶ : ۲۳۷ : ۲۳۸ : ۲۳۹ : ۲۴۰ : ۲۴۱ : ۲۴۲ : ۲۴۳
 ۲۴۴ : ۲۴۵ : ۲۴۶ : ۲۴۷ : ۲۴۸ : ۲۴۹ : ۲۵۰ : ۲۵۱
 ۲۵۲ : ۲۵۳ : ۲۵۴ : ۲۵۵ : ۲۵۶ : ۲۵۷ : ۲۵۸ : ۲۵۹
 ۲۶۰ : ۲۶۱ : ۲۶۲ : ۲۶۳ : ۲۶۴ : ۲۶۵ : ۲۶۶ : ۲۶۷
 ۲۶۸ : ۲۶۹ : ۲۷۰ : ۲۷۱ : ۲۷۲ : ۲۷۳ : ۲۷۴ : ۲۷۵
 ۲۷۶ : ۲۷۷ : ۲۷۸ : ۲۷۹ : ۲۸۰ : ۲۸۱ : ۲۸۲ : ۲۸۳
 ۲۸۴ : ۲۸۵ : ۲۸۶ : ۲۸۷ : ۲۸۸ : ۲۸۹ : ۲۹۰ : ۲۹۱
 ۲۹۲ : ۲۹۳ : ۲۹۴ : ۲۹۵ : ۲۹۶ : ۲۹۷ : ۲۹۸ : ۲۹۹
 ۳۰۰ : ۳۰۱ : ۳۰۲ : ۳۰۳ : ۳۰۴ : ۳۰۵ : ۳۰۶ : ۳۰۷
 ۳۰۸ : ۳۰۹ : ۳۱۰ : ۳۱۱ : ۳۱۲ : ۳۱۳ : ۳۱۴ : ۳۱۵
 ۳۱۶ : ۳۱۷ : ۳۱۸ : ۳۱۹ : ۳۲۰ : ۳۲۱ : ۳۲۲ : ۳۲۳
 ۳۲۴ : ۳۲۵ : ۳۲۶ : ۳۲۷ : ۳۲۸ : ۳۲۹ : ۳۳۰ : ۳۳۱
 ۳۳۲ : ۳۳۳ : ۳۳۴ : ۳۳۵ : ۳۳۶ : ۳۳۷ : ۳۳۸ : ۳۳۹
 ۳۴۰ : ۳۴۱ : ۳۴۲ : ۳۴۳ : ۳۴۴ : ۳۴۵ : ۳۴۶ : ۳۴۷
 ۳۴۸ : ۳۴۹ : ۳۵۰ : ۳۵۱ : ۳۵۲ : ۳۵۳ : ۳۵۴ : ۳۵۵
 ۳۵۶ : ۳۵۷ : ۳۵۸ : ۳۵۹ : ۳۶۰ : ۳۶۱ : ۳۶۲ : ۳۶۳

۴۷۷	۴۷۸	۴۷۹	۴۸۰
۴۸۱	۴۸۲	۴۸۳	۴۸۴
۴۸۵	۴۸۶	۴۸۷	۴۸۸
۴۸۹	۴۹۰	۴۹۱	۴۹۲
۴۹۳	۴۹۴	۴۹۵	۴۹۶
۴۹۷	۴۹۸	۴۹۹	۵۰۰
۵۰۱	۵۰۲	۵۰۳	۵۰۴
۵۰۵	۵۰۶	۵۰۷	۵۰۸
۵۰۹	۵۱۰	۵۱۱	۵۱۲
۵۱۳	۵۱۴	۵۱۵	۵۱۶
۵۱۷	۵۱۸	۵۱۹	۵۲۰
۵۲۱	۵۲۲	۵۲۳	۵۲۴
۵۲۵	۵۲۶	۵۲۷	۵۲۸
۵۲۹	۵۳۰	۵۳۱	۵۳۲
۵۳۳	۵۳۴	۵۳۵	۵۳۶
۵۳۷	۵۳۸	۵۳۹	۵۴۰
۵۴۱	۵۴۲	۵۴۳	۵۴۴
۵۴۵	۵۴۶	۵۴۷	۵۴۸
۵۴۹	۵۵۰	۵۵۱	۵۵۲
۵۵۳	۵۵۴	۵۵۵	۵۵۶
۵۵۷	۵۵۸	۵۵۹	۵۶۰
۵۶۱	۵۶۲	۵۶۳	۵۶۴
۵۶۵	۵۶۶	۵۶۷	۵۶۸
۵۶۹	۵۷۰	۵۷۱	۵۷۲
۵۷۳	۵۷۴	۵۷۵	۵۷۶
۵۷۷	۵۷۸	۵۷۹	۵۸۰
۵۸۱	۵۸۲	۵۸۳	۵۸۴
۵۸۵	۵۸۶	۵۸۷	۵۸۸
۵۸۹	۵۹۰	۵۹۱	۵۹۲
۵۹۳	۵۹۴	۵۹۵	۵۹۶
۵۹۷	۵۹۸	۵۹۹	۶۰۰

۵۹۳ - ۵۹۵ : محاورات
۵۹۵ - ۵۹۸ : صنائع بدائع وغیرہ
۵۹۸ - ۵۹۹ : تصورات
۵۹۹ - ۶۰۰ : بحرین
۶۰۰ - ۶۰۲ : سودا
۶۰۲ - ۶۰۳ : اعتراف کمال
۶۰۳ - ۶۰۴ : انفرادی رنگ
۶۰۴ - ۶۰۵ : مشرق اور مغرب شعرا کے ساتھ
۶۰۵ - ۶۰۶ : زبان و بیان
۶۰۶ - ۶۰۷ : مثنویات : موضوعی تقسیم
۶۰۷ - ۶۰۸ : عشقہ مثنویوں کی اہمیت
۶۰۸ - ۶۰۹ : کردار
۶۰۹ - ۶۱۰ : واقعات مثنویاں
۶۱۰ - ۶۱۱ : ہجریات
۶۱۱ - ۶۱۲ : ہجو کی الادبیت
۶۱۲ - ۶۱۳ : ماحول پر
۶۱۳ - ۶۱۴ : اور ہجریات سودا
۶۱۴ - ۶۱۵ : تعالید پر
۶۱۵ - ۶۱۶ : رائے
۶۱۶ - ۶۱۷ : سلام
۶۱۷ - ۶۱۸ : ۶۱۹
۶۱۹ - ۶۲۰ : ۶۲۱
۶۲۱ - ۶۲۲ : ۶۲۳
۶۲۳ - ۶۲۴ : ۶۲۵
۶۲۵ - ۶۲۶ : ۶۲۷
۶۲۷ - ۶۲۸ : ۶۲۹
۶۲۹ - ۶۳۰ : ۶۳۱
۶۳۱ - ۶۳۲ : ۶۳۳
۶۳۳ - ۶۳۴ : ۶۳۵
۶۳۵ - ۶۳۶ : ۶۳۷
۶۳۷ - ۶۳۸ : ۶۳۹
۶۳۹ - ۶۴۰ : ۶۴۱
۶۴۱ - ۶۴۲ : ۶۴۳
۶۴۳ - ۶۴۴ : ۶۴۵
۶۴۵ - ۶۴۶ : ۶۴۷
۶۴۷ - ۶۴۸ : ۶۴۹
۶۴۹ - ۶۵۰ : ۶۵۱
۶۵۱ - ۶۵۲ : ۶۵۳
۶۵۳ - ۶۵۴ : ۶۵۵
۶۵۵ - ۶۵۶ : ۶۵۷
۶۵۷ - ۶۵۸ : ۶۵۹
۶۵۹ - ۶۶۰ : ۶۶۱
۶۶۱ - ۶۶۲ : ۶۶۳
۶۶۳ - ۶۶۴ : ۶۶۵
۶۶۵ - ۶۶۶ : ۶۶۷
۶۶۷ - ۶۶۸ : ۶۶۹
۶۶۹ - ۶۷۰ : ۶۷۱
۶۷۱ - ۶۷۲ : ۶۷۳
۶۷۳ - ۶۷۴ : ۶۷۵
۶۷۵ - ۶۷۶ : ۶۷۷
۶۷۷ - ۶۷۸ : ۶۷۹
۶۷۹ - ۶۸۰ : ۶۸۱
۶۸۱ - ۶۸۲ : ۶۸۳
۶۸۳ - ۶۸۴ : ۶۸۵
۶۸۵ - ۶۸۶ : ۶۸۷
۶۸۷ - ۶۸۸ : ۶۸۹
۶۸۹ - ۶۹۰ : ۶۹۱
۶۹۱ - ۶۹۲ : ۶۹۳
۶۹۳ - ۶۹۴ : ۶۹۵
۶۹۵ - ۶۹۶ : ۶۹۷
۶۹۷ - ۶۹۸ : ۶۹۹
۶۹۹ - ۷۰۰ : ۷۰۱

۱۰۰۵ - ۱۱۱۵ : ۱۱۲۵

میر الم ، خلف خواجہ میر درد :

۸۰۰

میر اسن : ۹۹۵ - ۹۹۶ - ۹۹۷

۱۰۹۷ - ۱۱۰۸ - ۱۱۰۹ - ۱۱۱۰

۱۱۱۳ - ۱۱۲۴ - ۱۱۲۵

میر جعفر : ۹۶۱

۲۵۴ - ۲۵۳ : ایک غلط فہمی کا
 ازالہ : ۲۵۵ : کلام میں ایام :
 ۲۵۵ - ۲۵۴ : تصور عشق : ۲۵۸ -
 ۲۵۰ : اخلاق مضامین اور
 مضمون بانی : ۲۵۰ - ۲۵۳ :
 کلام میں آبرو کا ذکر : ۲۵۳ -
 ۲۵۵ : تصائد : ۲۵۵ : سرائی :
 ۲۵۶ : زبان اسلا اور تلفظ : ۲۵۶ -
 ۲۵۷ : ۲۶۲ : ۲۶۳ : ۲۶۴ :
 ۲۶۵ : ۲۶۶ : ۲۶۷ : ۲۶۸ :
 ۲۸۱ : ۲۸۲ : ۲۹۳ : ۲۹۴ :
 ۳۰۱ : ۳۰۵ : ۳۱۷ : ۳۲۱ :
 ۳۵۱ : ۳۵۳ : ۳۶۷ : ۳۷۸ :
 ۳۸۰ : ۳۸۶ : ۳۸۷ : ۳۸۸ :
 ۳۹۰ : ۳۸۲ : ۳۸۳ : ۳۸۴ :
 ۳۹۵ : ۳۹۳ : ۳۹۴ : ۳۹۵ :
 ۱۰۰۵ : ۱۰۳۹ : ۱۰۴۰ : ۱۰۵۵ :
 ۱۰۹۲ -

لادر شاہ : ۳ : ۳ : ۳ : ۱۳۲ :
 ۱۳۸ : ۱۳۹ : ۱۶۵ : ۱۷۱ :
 ۱۹۰ : ۱۹۴ : ۱۹۵ : ۲۴۳ :
 ۲۵۷ : ۲۸۱ : ۲۸۶ : ۲۹۰ :
 ۳۴۷ : ۳۴۳ : ۳۴۴ : ۳۴۸ :
 ۳۴۹ : ۳۵۲ : ۳۵۶ : ۳۵۹ :
 ۳۸۳ : ۳۰۵ : ۳۰۶ : ۳۴۳ :
 ۹۳۳ -

لارنگ : ڈاکٹر کرنی چند : ۸۷۵ -

ناسخ : ۱۹۷ : ۵۰۳ : ۶۰۲ : ۶۸۰ :
 ۶۸۱ : ۶۸۵ : ۷۱۱ : ۸۹۳ :

میر جملہ : ۹۳ : ۳۰۹ -
 میر جملہ عیدادہ خان : شریعت اللہ
 خان : ۳۰۷ -
 میر جملہ : میر محمد حمید : ۳۰۶ -
 میر حسن : دیکھیے حسن : میر غلام
 حسن -
 میر ضیا : ۸۴۲ -
 میر عدل چائسی (خطاط) : ۸۴ -
 میر قاسم : ناظم ہنگامہ : ۵۱۲ -
 میر ہدی : سید : ۷۲ -
 میر گھامی : ۵۳۰ : ۷۷۳ -
 میر مہدی : ۷۷۳ : ۷۹۵ -
 میر نجف : ۱۳۳ -
 میرا بانی : ۱۰۸۶ -
 میراں بی : شمس العشاق : ۲۱۲ -
 میرزا ہلائی : دیکھیے شاہ عالم ثانی -
 میرزا عیدادہ : دیکھیے شاہ عالم ثانی -
 میرزا موسیٰ : ۱۱۵ -
 میر زانی : ۱۹۷ -
 میرک شاہ : سید : ۱۱۲۲ -

۱۱

لاجی : میر محمد شاگرد : ۱۳۸ : ۱۳۹ :
 ۲۱ : ۲۵ : ۲۶ : ۳۳ : ۶۳ :
 ۱۰۸ : ۱۰۹ : ۱۲۶ : ۱۳۸ : ۱۸۹ :
 ۱۹۲ : ۲۰۲ : ۲۰۳ : ۲۰۴ :
 ۲۰۵ : ۲۰۷ : ۲۱۰ : ۲۳۱ :
 ۲۳۲ : ۲۳۸ : ۲۴۱ : حالات :
 ۲۴۲ - ۲۴۵ : سائر وقت :

نجم الاسلام ، ڈاکٹر : ۱۰۶۳ ، ۱۰۶۴ ، ۱۰۶۵

- ۱۰۶۳ ، ۱۰۶۸ ، ۱۰۶۸

نجم الدولہ : ۸۳۱ -

نجم الفنی خان ، حکیم ہد : ۳۸۵

- ۵۰۰ ، ۵۰۱ ، ۱۰۸۱ -

نبو خان : دیکھیے عبرت ، میر سیا

الدین -

نجیب الدولہ : ۸۳ ، ۵۱۳ ، ۱۰۵۶ -

نجیب خان : ۸۳ ، ۸۶ -

نذرت کشمیری : ۳۷۹ ، ۷۰۵ -

لذیم ، شاہ لذیم اللہ : ۱۰۱۵ -

لذیم ، سرزا زکی : ۱۳۳ -

لذیم ، سرزا علی قلی خان : ۷۳

- ۳۰۲

لہرت سنگھ ، راجہ : ۷۰۵ -

لڑکن : دیکھیے عزالت ، عبدالولی -

لساخ ، عبدالغفور : ۲۳۳ ، ۲۸۳

- ۳۹۵ ، ۳۹۶ -

لسینی تھالوسری : ۲۳۹ ، ۶۶۵

- ۸۴۲

لصرت یار خان (صوبہ دار اکبر آباد) :

- ۵۳۷

لصرتی : ۲۸ ، ۳۱ ، ۳۳ ، ۷۶

- ۲۹۳ ، ۳۱۷ ، ۶۳۳ ، ۶۸۵

- ۸۰۷ ، ۸۵۶ ، ۸۵۸ ، ۱۰۱۳ -

نصیر ، ہد نصیر الدین عرفہ کاو :

- ۹۷۰ ، ۹۷۵ -

نصیر الدین چراغ ذیلی^(۲) : ۱۰۶

- ۲۰۱

نظام الدین ، شاہ : ۱۰۸۳ -

۸۹۸ ، ۹۶۷ ، ۹۷۳ ، ۹۷۴

- ۹۷۵

ناصر سماعت خان : ۱۶۷ ، ۲۰۸

- ۲۱۱ ، ۲۳۳ ، ۵۰۸ ، ۵۰۹

- ۵۵۸ ، ۵۵۹ ، ۶۳۹ ، ۷۹۳

- ۷۹۶ ، ۸۱۳ ، ۸۲۳ ، ۸۲۵

- ۸۷۳ ، ۸۸۱ ، ۹۲۸ ، ۱۱۲۳ -

ناصر جنگ : ۵۳۱ -

ناصر علی : ۲۵ ، ۳۵ ، اردو غزلیات :

۶ ، اردو شاعری : ۶۵ ، ۱۹۶

- ۲۰۸ ، ۲۵۰ ، ۵۵۰ ، ۶۶۵ -

ناگر جسوات رائے : ۹۶۱ ، ۹۶۲

- ۹۶۳

ناگر مل راجہ : ۳۰۰ ، ۳۹۱ ، ۵۱۱

- ۵۱۳ ، ۵۱۴ ، ۵۱۹ ، ۵۳۸

- ۵۳۵ ، ۵۳۷ ، ۵۵۱

- ۶۳۳ ، ۶۳۹ -

نالان ، میر وارث علی : ۹۶۳ ، ۹۶۸

نالان لٹویس : ۵ ، ۸۳ -

نالیا : ۸۳ ، ۸۴ -

نالینی ، املا ظاہر : ۱۹۷ -

نیلک ، زہکی : ۱۰۶۴ -

نبی کریم : دیکھیے حضرت ہد صلی اللہ

علیہ و آلہ وسلم -

نثار شیخ ہد اسان : ۳۳۱ ، ۳۵۲

- ۳۷۹ ، ۵۱۹ -

نہاب خان : ۸۷ -

نہف خان اسفہانی : ۳۶۲ ، ۳۶۳ -

نہف خان ، ذوالفقار الدولہ : ۵۰۵ -

نہف علی خان ، سید : ۱۰۵۰ ، ۱۰۵۳ -

• والّا پد : ۳۰۰ -

نور العین : ۳۹۱ -

نور اللہ : ۸۳۵ -

نور باقی ڈومنی : ۱۴۶ -

نومی : ۱۹۲ -

نہرو ، پنکٹ جواہر لال : ۱۰۳۰ -

]]

واحد پار خان : ۹۰۰ / ۹۲۹ -

وارث علی بن شیخ پادر علی : ۱۰۷۳ -

واعظ کلثبی ، املا حسین : ۱۰۲۶ /

۱۰۳۲ / ۱۰۳۳ / ۱۰۳۸ -

واقف ، شاہ نور العین : ۶۶۶ -

والا تبار : ۹۳ -

والا چاہ پادر ، نواب پد علی : ۱۰۱۰ -

والہ ، مبارک علی : ۹۰۹ -

والہ داغستانی : ۲۴ / ۱۳۴ / ۱۳۶ -

وجیہ الدین خان : ۵۱۳ -

وحدت : دہکھیہ گل خواجہ عیدالاحد -

وحشی یزدی : ۳۹۲ / ۳۸۴ / ۳۸۵ -

وحید اختر ، ڈاکٹر : ۷۶۰ -

وحید قریشی ، ڈاکٹر : ۱۳۲ / ۱۳۵ /

۲۸۵ / ف ۸۱۹ / ۸۲۰ / ف ۸۲۳ -

ف ۸۲۶ / ف ۸۴۳ / ۸۷۲ / ۸۷۳ -

۸۷۵ / ۹۲۸ -

ووجہل : ۶۰۳ -

ورڈ حورث : ۵۲۳ / ۶۰۳ / ۶۳۶ -

وزیر علی خان ، نواب : ۱۰۰۳ -

ولا سرکلندی ، میر پد : ۳۰۷ -

حضرت شاہ ولی اللہ محدث دہلوی :

۹۰۷ / ۹۶۶ / ۳۶۱ / ۷۴۷ -

حضرت نظام الدین اولیا : ۱۲ / ۱۳۰ /

۲۰۱ -

نظام الملک آصف چاہ : ۷۸ / ۷۹ /

۸۰ / ۱۳۳ / ۱۳۸ / ۱۴۳ / ۱۶۵ -

۱۷۱ / ۲۶۹ -

نقاسی ، اختر دین : ۱۷۸ -

نقاسی بدایونی : ۱۱۷ -

نقاسی گجہری : ۸۵۶ / ۸۵۷ / ۸۵۸ -

نظم ، آغا حسن : ۸۷۱ -

نظیر اکبر آبادی : ۱۱۵ / ۳۸۳ /

۶۰۵ -

نظیری : ۳۳ / ۱۹۶ / ۶۷۷ /

۹۶۸ -

نعمت اللہ خان دہلوی ، نواب : ۷۶۵ /

۷۶۸ -

نعمت خان سدا رنگ : ۱۳۳ / ۲۱۸ /

۲۳۱ / ۲۵۳ / ۲۵۵ -

نعم ، پد نعم : ۷۶۶ -

نعم ، نعم اللہ : ۸۳۲ -

نعم احمد ، ڈاکٹر : ف ۳۰۶ / ۳۳۰ /

۵۵۹ -

نقش حیدر آبادی ، تعمیر الدین :

۹۷۳ / ۹۸۰ -

نقش علی : ۶۵۳ / ۷۱۸ -

نقوی ، لازہ حسین : ف ۶۰ / ۷۳ -

نکر سیٹھ : ۹۳۰ -

نواب چان : ۹۵۸ -

نواز علی خان ، سرزا : ۲۵۵ / ۸۲۳ /

۸۲۵ -

نور الدین حسین عیدنی الصبروردی ،

۱۰۳۹ : ۱۰۱۰ : ۹۹۱ : ۱۰۳۹

- ۱۰۵۳

ولی ایلوری : ۱۰۱۶ -

ولی دکنی : ۳۶ : ۳۹ : ۳۱ : ۳۲

۳۳ : ۳۴ : ۳۳ : ۳۶ : ۳۷

۱۶۸ : ۱۶۹ : سالِ وفات : ۱۷۰

۱۷۲ : ۱۷۳ : ۱۷۷ : ۱۸۷

استادی کا اعتراف : ۱۸۸ - ۱۸۹

۲۰۳ : ۲۰۵ : ۲۳۱ : ۲۴۹

۲۵۳ : ۲۶۱ : ۲۷۰ : ۲۷۱

۲۷۲ : ۲۸۲ : ۲۸۸ : ۲۸۹

۲۹۱ : ۲۹۳ : ۲۹۳ : ۲۹۶

۲۹۸ : ۲۹۹ : ۳۰۰ : ۳۰۱

۳۰۲ : ۳۰۵ : ۳۰۷ : ۳۰۸

۳۰۹ : ۳۱۷ : ۳۱۷ : ۳۲۰

۳۲۱ : ۳۲۲ : ۳۳۰ : ۳۳۱

۳۳۵ : ۳۳۶ : ۳۳۶ : ۳۵۱

۳۵۲ : ۳۵۶ : ۳۷۱ : ۳۷۳

۳۷۵ : ۳۷۸ : ۳۸۰ : ۳۳۳

۳۷۶ : ۳۷۹ : ۳۸۲ : ۳۵۰

۳۵۱ : ۳۵۵ : ۳۵۷ : ۳۷۳

۵۲۶ : ۵۲۸ : ۵۲۴ : ۵۳۹

۶۰۵ : ۶۰۸ : ۷۲۹ : ۷۷۶

۸۳۵ : ۹۰۳ : ۹۰۳ : ۹۶۹

- ۱۰۱۵ : ۱۰۱۳

ولی گرمائی ، حضرت شاہ نعمت اللہ :

- ۱۳۶

ولی میان : ۲۳۱ -

ولس واس راز ، پشوا : ۸۷ -

یاقب ، مرزا یوعلی : ۶۶۶ -

یاقفی : ۲۹۲ -

یازیر ، کیشی : ۱۰۹۳ -

یاشی ، نصیر الدین : ف : ۲۹۰ -

یاشی ، ذاکٹر نور الحسن : ۱۰۴۲ -

۹۲۸ : ۹۹۷ : ف : ۱۰۹۵ : ۱۰۲۸ -

یانسوی : ذیکھے عبدالواسع ہانسوی -

یانتی : ۵۸۶ : ۶۰۳ -

یذابت (سرتید گو ، خیال) : ۷۰ -

یذابت ، یذابت اللہ جان دہلوی :

۳۷۳ : ۵۲۶ : ۶۵۵ : ۷۲۵

۷۶۷ : ۷۶۸ : حالات : ۹۱۷

دیوان : ۹۱۷ - ۹۱۸ : تاریخ

وفات : ۹۱۸ : کلام کی خصوصیات :

۹۱۸ - ۹۲۰ : ۹۲۲ : ۹۲۳

۱۰۰۴ : ۱۰۰۵ : ۱۰۰۶ -

یذابت کیشی : ۹۴ -

یذال ، میان عشرت : ۷۶۶ -

یوچرن داس : ۸۷۲ -

یوڈے وام ، راجہ : ۱۶۳ -

یوکلے ، آئیس : ۵۲۴ -

یو دم ، گلاب چند : ف : ۳۰۷ : ۳۱۰

- ۳۲۱

یوہیوں : ۳۷ -

یوہیوں (محبوب ملا حسنی ہمدانی) :

- ۱۹۷

یوہیوں بخت : ۹۳ -

یوہیوں چادر ، راجہ : ۳۸۹ -

یوہیوں سنگھ : ۹۲۱ -

یقین ، اتمام اللہ خان : ۳۳۸ ، ۳۳۸

۳۵۰ ، ۳۵۱ ، ۳۵۲ ، ۳۵۳

۳۵۵ ، ۳۶۴ ، اولیت : ۳۷۲ ، میر

کی رائے پر محاکمہ : ۳۷۴ - ۳۷۶

خاندان : ۳۷۶ ، قتل : ۳۷۶

دیوان : ۳۷۸ ، غزلیات : ۳۷۸ -

۳۸۴ ، ۳۸۶ ، ۳۸۸ ، ۳۹۰

۳۹۱ ، ۳۹۲ ، ۳۹۸ ، ۳۹۴

۳۵۲ ، ۳۵۴ ، ۳۵۵ ، ۳۵۶

۳۶۸ ، ۳۶۹ ، ۳۷۰ ، ۳۷۱

۳۷۳ ، ۳۷۴ ، ۳۷۵ ، ۳۷۶

۳۶۲ ، ۳۶۳ ، ۳۶۴ ، ۳۶۵

۳۶۶ ، ۳۶۷ ، ۳۶۸ ، ۳۶۹

یکتا ، حکیم عبد احمد علی خان :

۱۷۹ ، ۳۵۰ ، ۳۵۱ ، ۳۵۲

۳۱۷ ، ۳۱۸ ، ۳۱۹ ، ۳۲۰

۳۵۸ ، ۳۵۹ ، ۳۶۰ ، ۳۶۱

۳۶۷ ، ۳۶۸ ، ۳۶۹ ، ۳۷۰

یک دل ، لالہ سیدہ رائے : ۹۱۸ -

یک رنگ ، غلام مصطفیٰ خان : ۱۳۱

۱۸۸ ، ۱۶۴ ، ۱۶۸ ، ۱۶۹

۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۰۷ ، ۲۰۸

۲۳۸ ، ۲۳۹ ، ۲۴۰ ، ۲۴۱

۲۶۲ ، ۲۶۳ ، ۲۶۴ ، ۲۶۵

کلام بر رائے : ۲۶۲ - ۲۶۳

۲۸۲ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵

۲۸۶ ، ۲۸۷ ، ۲۸۸ ، ۲۸۹

یک رو ، عبد الوہاب : ۶۷ ، ۲۴۱

۲۴۲ ، ۲۴۳ ، ۲۴۴ ، ۲۴۵

۲۶۸ ، ۲۶۹ ، ۲۷۰ ، ۲۷۱

بشیر ، سید الدین خان : ۵۳۰ -

ہنٹ ، مورٹن ایم : ۲۰۸ -

ہندو ، منشی گوگل چند : ۱۱۰ -

ہندوستانی سیکولئر ، (قلمی نام) :

۱۱۷ -

ہندی ، بھگوان داس : ۱۳۲ ، ۱۳۳

۳۰۱ ، ۳۰۲ ، ۳۰۳ ، ۳۰۴

۵۵۹ ، ۵۶۰ ، ۵۶۱ ، ۵۶۲

ہود علیہ السلام : ۱۰۳۹ -

ہورس : ۱۷۵ -

ہوس ، مرزا محمد قلی : ۸۷۱ -

ہولڈین ، ۵۸۶ ، ۵۸۷ ، ۵۸۸

ہولکر (مرشد سردار) : ۵ -

ہوس : ۷۶ ، ۱۹۹ ، ۶۶۸ -

ہیت جنگ ، نواب زین الدین احمد

خان : ۴۹۰ -

ہیشکر ، واوٹ : ۵۱۸ ، ۱۰۹۵ -

ہیرس : ۱۰۶۵ -

ہیلڈی : ۱۰۶۵ -

ہیٹن ، گوگل ولیم جارج : ۲ ، ۷

۸۲۹ -

ہیوگو : ۶۰۳ -

ی

یاس ، حسن علی خان : ۸۸۰ -

یاس آروی : ۶۳۵ -

یحییٰ علیہ السلام : ۴۵۶ -

یحییٰ خان میر منشی : ۲۷۳ -

یزید : ۳۷ ، ۳۸ ، ۳۹ ، ۴۰ -

یغوب علی خان : ۳۳۵ -

جٹ : ۵ : ۱۳۹ : ۳۶۹ : ۵۱۲
 ۵۱۸ : ۹۳۳ : ۱۰۷۵ -
 جادو بنسی : ۱۰۶۷ -
 دگھنی : دیکھیے سرائے -
 راج : ہوت : ۱۰ -
 روس : ۱۷۵ -
 روہیلے : ۵ : ۸۶ : ۳۶۲ : ۳۶۳
 ۳۸۵ : ۳۶۹ : ۵۱۸ : ۹۹۲
 ۱۰۷۶ -
 ساداتِ پارہ : ۳۰۲ : ۱۲۵ : ۱۰۲۸ -
 سکھ : ۵ : ۱۰۱ : ۱۳۹ : ۱۱۲۲ -
 عجمی : دیکھیے ایرانی -
 عرب : ۲۸ : کلچر : ۳۵۵ -
 عیسائی : ۱۰۱ : ۹۸۹ : ۱۰۶۵
 ۱۰۶۶ : ۱۰۶۷ : ۱۰۲۵ : ۱۰۶۱
 منسوب : ۱۰۲۵ : ۱۰۷۵ -
 نورالسی : ۵ : ۱۰۶۱ -
 لرنی : دیکھیے انگریز -
 کابینہ / کابینہ : ۱۰ : ۲۶ -
 گونی : ۳۹ -
 کھتری : ۱۰ : ۳۸۹ -
 گیمون : ۱۰۶۷ -
 کورے : دیکھیے انگریز -
 سرائے : ۵ : ۷۹ : ۸۲ : ۸۳ : ۸۶
 ۸۷ : ۱۲۷ : ۱۲۸ : ۱۳۹ : ۲۵۳
 ۳۲۸ : ۳۶۹ : ۳۸۳ : ۵۱۰
 ۵۱۱ : ۵۱۲ : ۵۱۳ : ۵۱۸
 ۵۲۱ : ۵۲۲ : ۵۲۳ : ۵۲۴ : ۵۲۵
 ۵۶۵ : ۵۶۶ : ۵۶۷ : ۵۶۸ : ۵۶۹
 ۹۳۳ : ۱۰۶۳ : ۱۰۷۶ : ۱۱۱۱

اور رائے : ۲۷۰ - ۲۷۳ : ۳۰۷ : ۳۰۷
 ۵۳۶ : ۵۳۶ -
 بکاتہ چنگیزی : ۶۰۳ -
 یوسف علیہ السلام : ۲۵۰ : ۸۵۶ -
 یوسف علی خان : ۳۵ -
 یوسف گھنگھنے : مولوی : ۳۶۷ -
 یوس : ۳۲۷ : ۵۶۱ -
 یس : ڈیلو - ی : ۶۲۸ -

اقوام و ملل

اناہ : ۱۰ -
 افغان : ۸۸۳ : ۹۱۷ -
 انگریز : ۵ : ۶۰۶ : ۶۰۹ : ۶۱۲ : ۸۲
 ۱۰۱ : ۳۶۲ : ۳۲۸ : ۳۶۹
 ۳۸۳ : ۳۹۳ : ۵۰۳ : ۵۱۲
 ۵۱۸ : ۶۶۹ : ۸۵۰ : ۸۶۰
 ۸۶۱ : ۹۲۱ : ۹۸۳ : ۹۹۲
 ۹۹۵ : ۹۹۷ : ۱۰۰۳ : ۱۰۶۱
 ۱۰۶۶ : ۱۰۷۵ : ۱۰۹۵
 ۱۱۰۲ : ۱۱۰۳ : ۱۱۰۵ : ۱۱۰۷
 ۱۱۰۸ : ۱۱۱۰ : ۱۱۱۱ -
 ایرانی : ۲۲ : ۲۳ : ۲۴ : ۲۵ : ۲۷
 ۲۸ : ۳۰ : ۱۲۳ : ۱۵۳ : ۱۷۶
 کلچر : ۳۵۵ : شعرا : ۳۲ -
 برسن : کشمیری : ۱۰ -
 لادسی : ۱۰۱ -
 پالتون : ۱۰۶۷ -
 پٹھان : ۸۳ : ۱۰۷۵ : ۱۰۷۶ -
 پرتگالی : ۱۰۶۱ -
 ڈینس : ۱۰۶۷ -

چیزه خان : ۱۰۹۹ / ۱۱۰۵ -

نیل : ۸۸۳ -

سم نظیر : ۵۸۸ / ۸۵۰ / ۸۵۲ -

۸۵۲ / ۸۵۳ / ۸۵۵ / ۸۵۷ -

۸۵۹ / ۸۶۲ / ۸۶۴ / ۸۶۳ -

۸۶۵ / ۸۶۶ / ۸۶۸ / ۸۶۹ -

۸۷۰ / ۸۸۷ / ۸۸۷ -

برس رام : ۴۷۶ / ۶۲۳ / ۶۲۵ -

۶۲۶ / ۷۹۰ -

پری چهره : ۱۰۸۹ -

پتون : ۶۴۰ -

پیر مدد : ۸۷۱ -

جهان بخش : ۱۰۸۹ -

جهان دانش : ۱۰۸۹ -

حاج طائی : ۸۵۰ / ۱۰۹۹ -

خرد مند : ۱۰۹۸ / ۱۱۱۶ -

خواجده سنگ برست : ۱۰۹۹ -

خوشید بالو پری : ۱۰۸۹ -

دالا دل : ۱۱۱۶ -

دلیر : ۱۰۸۷ / ۱۰۸۷ -

دل و با : ۱۰۸۷ -

راجه آند : ۸۸۳ / ۸۸۵ / ۸۸۹ -

۸۸۹ -

راجه القز : ۱۰۸۸ -

راجه دهنی : ۸۸۳ / ۸۸۵ / ۸۸۶ -

رام چند : ۶۲۳ / ۸۸۳ / ۸۸۵ -

۸۸۶ -

والجها : ۶۴۰ -

شاه بدخشان : ۸۵۶ -

شاه تربتونی : ۸۵۷ -

۱۱۱۲ / ۱۱۲۳ -

مغری الوام : ۱۰۶۲ -

مفل : ۱ / ۲۲ / ۳۲ / ۱۵۷ / ۴۶۳ -

۴۷۷ / ۵۰۲ / ۶۳۹ / ۱۰۲۷ -

۱۰۷۷ / خالیدان : ۴۶ -

منگول : ۴۷۰ -

فیس : ۱۰ -

ولندیزی : ۱۰۶۱ / ۱۰۶۳ -

پنلو : ۱۰۱ / ۹۸۹ / ۱۰۶۵ / ۱۰۶۶ -

اسطور : ۲۵۵ / ۴۱۵ / ۱۰۹۰ -

۱۰۹۱ / تصوف : ۴۵ / دیرمالا :

۹۹۴ / ۱۰۸۶ / کجور : ۳۵۵ -

مت/منهپ : ۴۱۵ / ۹۹۲ / ۱۰۶۶ -

۱۰۶۷ / مسلم فقره : ۱۰۶۵ -

مسلم فسادات : ۱۰۶۶ -

السانوی کردار

آرزو بخش : ۱۰۸۷ / ۱۰۸۹ -

آبمان پری : ۱۱۱۷ -

اختر معید : ۱۱۱۶ -

الساله پری : ۱۱۱۸ -

الاس بالو : ۱۰۸۷ -

اسرت : ۸۸۵ / ۸۸۶ / ۸۸۷ -

الغین آرا : ۸۷۱ -

بلور منیر : ۳۸۸ / ۸۵۳ / ۸۵۴ -

۸۵۵ / ۸۵۹ / ۸۶۰ / ۸۶۳ -

۸۶۳ / ۸۶۵ / ۸۶۶ / ۸۶۷ -

۸۶۹ / ۸۷۰ / ۸۷۷ / ۸۸۸ -

برجن الوط : ۸۸۵ / ۸۸۷ -

ولاس : ۸۸۷ -

شاہ رخ : ۸۵۶ ، ۸۵۴ ، ۸۵۳ ، ۸۵۲

۸۵۱ ، ۸۶۰ ، ۸۶۲ ، ۸۶۳

۸۶۵ ، ۸۶۶ ، ۸۶۰

مجنون : ۶۳۰ ، ۸۱۸ ، ۹۲۴

مسموم شاہ : ۸۵۵ ، ۸۶۳

مظفر شاہ : ۱۱۱۵ ، ۱۱۱۶

مقبول شاہ : ۱۰۸۷

ملک شہباز بن شاہ رخ : ۱۰۹۹

ملکہ بصرہ : ۱۰۹۹

ملکہ دمشق : ۱۰۹۹

ملکہ زہر باد : ۸۵۶

ملکہ نگار : ۱۱۱۹ ، ۱۱۱۷

منور شاہ : ۱۰۸۹

مہ رخ بری : ۸۸۷

مہر افروز : ۱۰۸۶ ، ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۹

مہر طلعت : ۸۷۱

میری : ۶۲۶

نہیم النساء : ۸۵۳ ، ۸۵۴ ، ۸۵۵

۸۵۱ ، ۸۶۰ ، ۸۶۳ ، ۸۶۵

۸۶۶ ، ۸۶۹ ، ۸۷۰ ، ۸۸۷

نور عالم : ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۸ ، ۱۰۸۹

لیک آدیشی : ۱۰۸۶ ، ۱۰۸۷

۱۰۸۹

نیم روز ، شہزادہ : ۱۰۹۹

واسق : ۶۴۰

برمن : ۸۸۵ ، ۸۸۶ ، ۸۸۷

۸۷۰ - لغوی بحث

شاہ رخ : ۸۶۹

شاہ رخ : ۸۵۷

شجاع الشمس : ۱۰۱۶ ، ۱۰۱۷

۱۱۲۱

شکر پارا : ۸۸۴ ، ۸۸۵ ، ۸۸۶

۸۸۷ ، ۸۸۹

شہد پال : ۸۷۱

طوطی : ۸۸۴ ، ۸۸۵ ، ۸۸۶ ، ۸۸۹

عادل شاہ : ۱۰۸۹ ، ۱۱۱۵

شاہ بالو بری : ۱۰۸۷

عیش باقی : ۸۶۰ ، ۸۶۵ ، ۸۸۷

فرخ میر : ۱۰۹۹

فرخندہ میر : ۱۰۹۸ ، ۱۰۹۹

۱۱۱۵

فرہاد : ۶۳۰ ، ۸۹۸

فرہاد و سن : ۱۰۸۷

فیروز شاہ : ۸۵۳ ، ۸۵۵ ، ۸۵۶

۸۶۰ ، ۸۶۳ ، ۸۶۶ ، ۸۶۹

۸۷۰

فتح خان : ۱۰۱۶

کالا بھیل : ۸۸۵

گود کن : ۸۶۰ ، ۹۲۳

گل رخ : ۱۰۸۷

لال بری : ۸۸۵ ، ۸۸۶ ، ۸۸۷

لوس گرے : ۶۲۶

مقامات

۴۶۹ : ۵۰۲ : ۵۰۳ : ۵۰۵

۴۶۶ : ۵۰۶ : ۵۱۲ : ۶۱۸ : ۶۲۱

۶۲۵ : ۷۹۲ : ۹۰۱ : ۹۰۲

- ۱۱۰۹

۴۶۹ : ۵۰۲ : ۵۱۲ : ۶۱۸ : ۶۲۱

۴۶۶ : ۵۰۶ : ۵۱۲ : ۶۱۸ : ۶۲۱

- ۱۱۲۸ : ۱۱۱۲ : ۱۰۹۵

۴۶۶ : ۵۰۶ : ۵۱۲ : ۶۱۸ : ۶۲۱

- ۱۰۴۰ : ۱۰۳۹ : ۱۰۳۸

۴۶۶ : ۵۰۶ : ۵۱۲ : ۶۱۸ : ۶۲۱

- ۱۰۹۵ : ۱۰۹۴ : ۱۰۹۳

۴۶۶ : ۵۰۶ : ۵۱۲ : ۶۱۸ : ۶۲۱

۴۶۶ : ۵۰۶ : ۵۱۲ : ۶۱۸ : ۶۲۱

۴۶۶ : ۵۰۶ : ۵۱۲ : ۶۱۸ : ۶۲۱

۴۶۶ : ۵۰۶ : ۵۱۲ : ۶۱۸ : ۶۲۱

۴۶۶ : ۵۰۶ : ۵۱۲ : ۶۱۸ : ۶۲۱

- ۱۰۷۶ : ۹۰۹ : ۹۰۸

۴۶۶ : ۵۰۶ : ۵۱۲ : ۶۱۸ : ۶۲۱

- ۳۴۷

۴۶۶ : ۵۰۶ : ۵۱۲ : ۶۱۸ : ۶۲۱

۴۶۶ : ۵۰۶ : ۵۱۲ : ۶۱۸ : ۶۲۱

۴۶۶ : ۵۰۶ : ۵۱۲ : ۶۱۸ : ۶۲۱

۴۶۶ : ۵۰۶ : ۵۱۲ : ۶۱۸ : ۶۲۱

- ۱۰۷۶

آگرہ : دیکھیے اکبر آباد۔

آکولہ (بریل) : ۶۵ - ۱۱۲۲ -

الف

ابراہیم پور : ۹۰۱ -

اکاویہ : ۶۶۲ : ۱۰۹۳ : ۱۰۹۶ -

اکک : ۵۱۱ -

اکلی : ۱۷۵ -

اجپیر : ۵۰۹ -

اجین : ۴۴ -

احمد آباد : ۱۳۰ : ۱۶۳ : ۲۹۰

- ۵۰۰ : ۳۰۰ : ۲۹۹

ارکٹ : ۹۷۰ -

اڑیسہ : ۵۱۲ : ۱۱۲ : ۹۰۹ : ۱۱۲

- ۱۰۹۵

استرآباد : ۳۱۹ -

اصفہان : ۱۳۳ -

اعظم گڑھ : ۴۱۷ -

افغانستان : ۱۲۳ -

اکبر آباد : ۱۵۰ : ۱۵۰ : ۱۵۰ : ۱۵۱

۱۵۴ : ۲۲۳ : ۲۲۳ : ۲۲۳

۲۷۲ : ۲۷۲ : ۲۷۲ : ۲۷۲

ب

۹۰۹ ۹۲۳ ۹۲۶ ۹۳۳
 ۹۶۹ ۹۸۵ ۹۹۲ ۹۹۷
 ۱۰۰۳ ۱۰۰۳ ۱۰۱۳ ۱۰۱۵
 ۱۰۲۵ ۱۰۲۶ ۱۰۳۶ ۱۰۳۵
 ۱۰۵۰ ۱۰۶۱ ۱۰۶۲ ۱۰۶۳
 ۱۰۶۵ ۱۰۶۶ ۱۰۷۵ ۱۰۷۶
 ۱۰۷۷ ۱۰۷۸ ۱۰۷۹ ۱۰۸۲
 ۱۰۹۳ ۱۱۰۳ ۱۱۰۶ ۱۱۰۷

برهان یوز : ۱۲۹ -

بریل : ۶۶۹ -

بسول : ۶۵۲ ۶۵۷ ۶۶۶ -

بلخ : ۱۰۸۷ ۱۰۸۷ -

بگرام : ۹۹۹ -

بمبئی : ۳۷ ۱۰۳۴ -

بن کوزه : ۱۶۶ -

بنارس : ۵۳۰ ۸۲۳ ۸۸۰ ۸۸۳

۹۱۸ ۹۳۶ ۹۵۶ ۱۰۰۳ -

بندران : ۱۱۲۳ -

بنگل : ۴ ۵ ۹ ۶۷ ۹۲

۴۹۱ ۴۹۲ ۴۹۸ ۴۹۹

۵۱۰ ۵۱۲ ۹۲۰ ۹۲۱

۹۲۲ ۹۲۷ ۹۳۳ ۹۳۷

۹۳۹ ۹۴۰ ۹۶۵ ۱۰۰۹

۱۰۹۵ ۱۱۱۲ -

بهار : ۵ ۹ ۶۷ ۳۹۱ ۳۹۲

۳۶۹ ۵۱۲ ۹۲۲ ۹۲۷

۹۳۹ ۱۰۹۵ ۱۱۱۲ -

بجاری یوز : متصل برتا : ۸۴ -

بهرت یوز : ربابت : ۳۶ -

بجراج : ۱۱۱۰ -

باشیت : ۸۳ -
 بارهه : ۵۵۹ ۱۰۷۳ -
 بنور : ۱۰۹۰ -
 بناروا : ۷۲۴ -
 بنایون : ۹۰۰ ۹۰۱ -
 برسانه : ۵۱۱ -

برعظیم : ۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶

۸ ۱۵ ۱۶ ۲۰ ۲۱ ۲۲

۲۳ ۲۴ ۲۵ ۲۶ ۲۸ ۲۹

۳۲ ۳۳ ۳۴ ۳۶ ۳۷ ۳۸

۸۲ ۸۳ ۸۴ ۸۷ ۹۰ ۹۲

۱۰۰ ۱۰۱ ۱۰۷ ۱۱۱

۱۱۳ ۱۲۱ ۱۲۳ ۱۲۷

۱۳۳ ۱۳۴ ۱۳۶ ۱۳۳

۱۳۹ ۱۵۳ ۱۵۵ ۱۵۶

۱۵۷ ۱۶۳ ۱۷۳ ۱۸۷

۱۸۹ ۱۹۷ ۲۰۱ ۲۰۲

۲۱۳ ۲۲۹ ۲۳۲ ۲۸۹

۲۹۰ ۲۹۱ ۳۰۶ ۳۳۸

۳۵۰ ۳۵۳ ۳۵۵ ۳۶۱

۳۶۵ ۳۷۸ ۳۹۲ ۴۲۸

۴۱۹ ۴۴۲ ۴۵۱ ۴۶۲

۴۶۹ ۴۸۳ ۴۹۲ ۴۹۵

۴۹۸ ۴۹۹ ۵۰۳ ۵۱۳

۵۱۶ ۵۱۸ ۵۲۰ ۵۲۱

۵۲۲ ۵۲۷ ۵۹۹ ۶۵۸

۶۶۲ ۶۶۸ ۷۲۴ ۷۳۸

۷۴۱ ۷۵۸ ۸۱۹ ۸۹۶

ج

- جاج مشورہ اکبر آباد : ۲۵۸ -
جنوبہ : دیکھیے دکن -
جولپور : ۴۰۸ -
جہانگیر نگر : دیکھیے ٹھاکہ -

چ

- چاند پور (خلیفہ پتور) : ۷۶۳ ، ۷۶۵ ، ۷۶۷ -
چٹ پٹ (ارکٹ) : ۳۱۰ -
چنایپن ، (مدراس) : ۱۱۲۲ -
چھالہ : ۱۱۲۳ ، ۱۱۲۴ -

ح

- حجاز : ۵۰۲ -
حسن پور ، برکھ : ۸۲ -
حصار : ۲۶۸ ، ۲۵۱ -
حیدر آباد دکن : ۲ ، ۹۲ ، ۲۱۵ ، ۲۱۶ ، ۲۳۱ ، ۳۰۹ ، ۹۲۵ -
۹۷۰ ، ۹۸۰ ، ۱۰۰۳ ، ۱۰۶۶ ، ۱۰۶۷ -
۱۰۶۸ -

خ

- خالص پور : ۹۳۳ -
خاتون/خالوہ : ۸۶ -
خٹن : ۱۵۷ ، ۸۵۲ ، ۱۰۸۹ -
۱۱۱۵ -
خراہان : ۸۶ -
خطا : ۱۵۷ ، ۸۵۲ ، ۱۰۸۵ ، ۱۰۸۹ -
۱۱۱۵ -

- خیرال : ۳۷ ، ۹۸۹ ، ۹۸۹ ، ۱۰۲۵ -
خجانبور : ۳۳ -
خیم آباد : ۶۳۳ -

پ

- پانگل : ۳۰۹ -
پانی پت : ۸۷ -
پتہ پور : ۱۱۷ ، ۱۲۸ ، ۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۴۶ ، ۱۴۹ ، ۲۰۹ ، ۲۸۳ ، ۲۸۳ ، ۲۲۹ ، ۳۵۷ ، ۳۵۸ ، ۳۱۸ ، ۵۵۹ ، ۵۶۲ ، ۶۲۳ ، ۶۳۷ ، ۷۱۹ ، ۷۵۹ ، ۸۱۳ ، ۸۱۵ ، ۸۷۵ -
۸۷۷ ، ۱۰۶۵ ، ۱۰۶۲ ، ۸۷۸ ، ۸۷۷ -
پنجاب : ۳ ، ۱۱ ، ۶۷ ، ۸۳ ، ۸۸ -
۱۸۷ ، ۲۳۷ ، ۲۶۸ ، ۳۶۹ -
۷۷۳ ، ۷۹۰ ، ۱۱۲۲ -
پنپاوس پلاٹ : ۱۰۶۳ ، ۱۰۶۵ -
پورلیہ : ۳۹ ، ۹۲۱ -

ت

- ترچنا ہل : ۱۰۱۰ -
ترکستان : ۲۳ ، ۱۱۲۲ -
ترکی : ۱۰۲۶ -
تولائل : ۳۱۰ -
توران : ۲۳ ، ۱۵۲ ، ۳۰۷ -

ٹ

- ٹاہہ : ۶۵۲ ، ۷۶۶ -
ٹھٹھہ : ۱۹۷ ، ۳۱۹ -

۴۲۷ ۴۲۶ ۴۱۹ ۴۰۸
 ۴۴۹ ۴۴۸ ۴۴۰ ۴۳۰
 ۴۹۷ ۴۹۲ ۴۵۲ ۴۵۱
 ۴۷۷ ۴۷۶ ۴۷۴ ۴۷۳
 ۴۹۰ ۴۸۶ ۴۸۵ ۴۸۴
 ۴۹۹ ۴۹۸ ۴۹۴ ۴۹۳
 ۴۲۷ ۴۱۰ ۴۰۸ ۴۰۰
 ۴۴۴ ۴۴۲ ۴۴۱ ۴۴۸
 ۴۵۷ ۴۵۲ ۴۵۱ ۴۵۰
 ۴۸۴ ۴۷۰ ۴۶۹ ۴۶۲
 ۵۰۶ ۵۰۵ ۴۹۹ ۴۹۷
 ۵۱۱ ۵۱۰ ۵۰۹ ۵۰۷
 ۵۱۸ ۵۱۵ ۵۱۴ ۵۱۲
 ۵۲۲ ۵۲۱ ۵۲۰ ۵۱۹
 ۵۲۴ ۵۲۲ ۵۲۰ ۵۲۶
 ۵۴۵ ۵۴۴ ۵۴۸ ۵۴۴
 ۵۵۵ ۵۵۴ ۵۵۰ ۵۴۸
 ۵۹۰ ۵۶۴ ۵۶۱ ۵۶۰
 ۶۴۴ ۶۲۵ ۶۲۱ ۶۱۲
 ۶۵۰ ۶۴۹ ۶۴۱ ۶۴۹
 ۶۵۶ ۶۵۵ ۶۵۲ ۶۵۱
 ۷۲۵ ۶۶۸ ۶۶۱ ۶۵۷
 ۷۶۴ ۷۶۱ ۷۴۰ ۷۲۷
 ۷۷۶ ۷۶۷ ۷۶۶ ۷۶۵
 ۷۹۴ ۷۹۲ ۷۹۱ ۷۹۰
 ۸۱۹ ۸۱۴ ۸۰۰ ۷۹۴
 ۸۷۹ ۸۴۴ ۸۲۵ ۸۲۱
 ۹۰۲ ۹۰۱ ۹۰۰ ۸۸۴
 ۹۲۲ ۹۲۰ ۹۱۷ ۹۰۸
 ۹۴۹ ۹۴۴ ۹۲۶ ۹۲۴

۵

دارا نکر : ۱۰۷۵ -

دکن : ۲۰ ۲۵ ۲۳ ۲۴ ۲۵ ۲۶ ۲۷ ۲۸

۳۲ ۳۱ ۳۰ ۲۹ ۲۸ ۲۷ ۲۶ ۲۵

۳۶ ۳۵ ۳۴ ۳۳ ۳۲ ۳۱ ۳۰ ۲۹

۴۱ ۴۰ ۳۹ ۳۸ ۳۷ ۳۶ ۳۵ ۳۴

۴۹ ۴۸ ۴۷ ۴۶ ۴۵ ۴۴ ۴۳ ۴۲

۵۸ ۵۷ ۵۶ ۵۵ ۵۴ ۵۳ ۵۲ ۵۱

۶۹ ۶۸ ۶۷ ۶۶ ۶۵ ۶۴ ۶۳ ۶۲

۷۹ ۷۸ ۷۷ ۷۶ ۷۵ ۷۴ ۷۳ ۷۲

۸۹ ۸۸ ۸۷ ۸۶ ۸۵ ۸۴ ۸۳ ۸۲

۹۹ ۹۸ ۹۷ ۹۶ ۹۵ ۹۴ ۹۳ ۹۲

۱۰۰ ۱۰۱ ۱۰۲ ۱۰۳ ۱۰۴ ۱۰۵ ۱۰۶ ۱۰۷

۱۰۸ ۱۰۹ ۱۱۰ ۱۱۱ ۱۱۲ ۱۱۳ ۱۱۴ ۱۱۵

۱۱۶ ۱۱۷ ۱۱۸ ۱۱۹ ۱۲۰ ۱۲۱ ۱۲۲ ۱۲۳

۱۲۴ ۱۲۵ ۱۲۶ ۱۲۷ ۱۲۸ ۱۲۹ ۱۳۰ ۱۳۱

۱۳۲ ۱۳۳ ۱۳۴ ۱۳۵ ۱۳۶ ۱۳۷ ۱۳۸ ۱۳۹

۱۴۰ ۱۴۱ ۱۴۲ ۱۴۳ ۱۴۴ ۱۴۵ ۱۴۶ ۱۴۷

۱۴۸ ۱۴۹ ۱۵۰ ۱۵۱ ۱۵۲ ۱۵۳ ۱۵۴ ۱۵۵

۱۵۶ ۱۵۷ ۱۵۸ ۱۵۹ ۱۶۰ ۱۶۱ ۱۶۲ ۱۶۳

۱۶۴ ۱۶۵ ۱۶۶ ۱۶۷ ۱۶۸ ۱۶۹ ۱۷۰ ۱۷۱

۱۷۲ ۱۷۳ ۱۷۴ ۱۷۵ ۱۷۶ ۱۷۷ ۱۷۸ ۱۷۹

۱۸۰ ۱۸۱ ۱۸۲ ۱۸۳ ۱۸۴ ۱۸۵ ۱۸۶ ۱۸۷

۱۸۸ ۱۸۹ ۱۹۰ ۱۹۱ ۱۹۲ ۱۹۳ ۱۹۴ ۱۹۵

۱۹۶ ۱۹۷ ۱۹۸ ۱۹۹ ۲۰۰ ۲۰۱ ۲۰۲ ۲۰۳

۲۰۴ ۲۰۵ ۲۰۶ ۲۰۷ ۲۰۸ ۲۰۹ ۲۱۰ ۲۱۱

۲۱۲ ۲۱۳ ۲۱۴ ۲۱۵ ۲۱۶ ۲۱۷ ۲۱۸ ۲۱۹

۲۲۰ ۲۲۱ ۲۲۲ ۲۲۳ ۲۲۴ ۲۲۵ ۲۲۶ ۲۲۷

۲۲۸ ۲۲۹ ۲۳۰ ۲۳۱ ۲۳۲ ۲۳۳ ۲۳۴ ۲۳۵

- سارنگ پور، (مالوہ) : ۳۷، ۳۷ -
 صالحی، موضع : ۹۷۷ -
 سرحد : ۳۶۹ -
 سرنگ پٹن : ۳۱۰ -
 سرپنڈ : ۱۰۷۷، ۱۰۷۶ -
 سری نگر : ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۶۳ -
 ۵۶۳ -
 سکر تال : ۸۳، ۸۴، ۸۶، ۵۱۳ -
 ۵۲۰، ۶۲۵ -
 سہانہ : ۲۶۸ -
 سمیری : ۱۱۲۳، ۱۱۲۳ -
 سنام : ۲۶۸ -
 سنہیل، ضلع سراد آباد : ۷۵،
 ۱۰۳۴، ۱۰۶۹ -
 سندھ : ۶۷، ۱۸۸ -
 سنگونی، (موضع) : ۱۰۷۵ -
 سندیلہ، (ضلع آباد) : ۱۱۰۹ -
 سورت : ۲، ۱۵۱، ۳۲۵،
 ۳۲۵، ۳۳۱، ۳۰۸، ۳۰۹ -
 ۱۱۶۲، ۱۱۰۹ -
 سہارن پور : ۳۶، ۳۷، ۱۵۹،
 ۱۰۳۰، ۱۰۹۰ -
 سہارنگ پور : ۳۶، ۳۷ -
 سیوستان، (سیون ضلع دادو) : ۱۰۶۶ -
 سیون : ۹۹۲ -

ش

- شاہ جہاں آباد : دیکھیے دہلی -
 شاہ جہاں پور : ۱۰۷۵ -

- ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۵، ۹۵۸،
 ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۲، ۹۷۳،
 ۹۹۰، ۱۰۰۳، ۱۰۰۳، ۱۰۰۵،
 ۱۰۲۰، ۱۰۲۹، ۱۰۳۰، ۱۰۳۹،
 ۱۰۳۹، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۰۸۳،
 ۱۰۸۳، ۱۰۹۰، ۱۰۹۳، ۱۱۰۹،
 ۱۱۱۱، ۱۱۱۲ -

ژ

- ژانبارک : ۱۰۶۳ -
 ژھاکہ : ۴۰۷، ۴۰۷، ۴۹۰،
 ۱۰۰۳، ۱۰۰۳ -
 ژے : ۶۳۶ -
 ژیک : ۸۰۵ -

ڙ

- ڙاج محل : ۱۲۵ -
 ڙاجپوتانہ : ۱۵۷ -
 ڙاس کٹاری : ۱ -
 ڙام پور : ۱۶۶، ۲۵۸، ۳۶۹،
 ۷۵۸، ۷۶۶، ۷۶۷، ۹۲۲،
 ۱۰۲۰، ۱۰۷۶ -
 ڙوم : ۱۰۶۳، ۱۰۸۷، ۱۰۸۹،
 ۱۰۹۸، ۱۰۹۹، ۱۱۱۶، ۱۱۲۰ -
 ڙوہیل گھنٹ : ۳۶۶، ۳۸۳، ۳۸۹،
 ۴۹۱، ۶۵۲، ۷۶۶، ۷۸۶ -

س

- سارن : ۹۳۳ -

فرخ انگر : ۸۶ -

فرنگستان : دیکھیے انگلستان -

لہس آباد : ۳۹۹ / ۶۵۱ / ۶۵۲

۶۵۳ / ۶۵۶ / ۶۵۷ / ۶۶۱

۶۶۴ / ۶۶۵ / ۶۶۶ / ۷۹۵

۸۲۰ / ۸۲۱ / ۸۲۲ / ۸۲۵

۸۳۵ / ۸۳۶ / ۸۳۷ / ۸۳۸

۸۳۹ / ۸۴۰ / ۸۴۱ / ۸۶۰

۸۶۱ / ۸۸۰ / ۸۸۱ / ۸۹۲

۹۲۴ / ۹۳۹ / ۹۴۰ / ۱۰۰۴

۱۰۹۶ / ۱۰۹۷ -

ل

لر لال : دیکھیے گروال -

لندھار : ۳۰۶ / ۱۰۷۸ / ۱۰۷۹ -

لنوج : ۱۰۷۶ -

ک

کابل : ۱ / ۳ / ۱۵۷ -

کلیان : ۵۱۱ / ۵۱۲ / ۵۱۳ / ۵۴۵ -

کن بور : ۱۰۴۳ / ۱۱۲۲ -

کنہور : ۱۰۷۵ -

کراچی : ۱۱۷ / ۱۴۴ / ۱۴۵

۹۸۰ -

کرواری (الہ آباد) : ۸۱ -

کریلا : ۷۰۷ / ۷۰۸ / ۹۰۹

۱۰۲۸ -

کروالاک : ۳۹۱ / ۱۰۱۱ / ۱۰۶۴

۱۱۲۲ / ۱۱۲۳ -

شام : ۵۴۸ / ۵۴۹ / ۱۰۲۲ -

شاہدرہ : ۸۶ / ۶۲۳ / ۶۲۴ -

شہال : دیکھیے ہند ، شہال -

شیواڑ پور : ۹۰۱ -

شیخوپورہ : ۹۰۱ -

خ

خرپ : ۱۷۴ / ۳۶۲ / ۶۰۴ -

خٹم آباد : ۳۰۷ / ۳۹۰ / ۳۹۴

۳۹۹ / ۴۰۰ / ۴۹۱ / ۵۱۲

۶۲۴ / ۸۲۲ / ۸۳۵ / ۹۰۹

۹۲۰ / ۹۲۱ / ۹۲۴ / ۹۲۵

۹۲۶ / ۹۳۳ / ۹۳۵ / ۹۳۷

۹۳۹ / ۹۴۰ / ۹۴۱ / ۹۴۵

۹۵۸ / ۹۶۱ / ۹۶۷ / ۹۶۹

۱۰۰۴ / ۱۰۹۳ / ۱۰۹۵ -

علی گڑھ : ۸۱۳ -

غ

غازی آباد : ۶۲۴ -

ی

فتح پور سیکری : ۹۰۱ / ۹۰۴ -

فارس : دیکھیے ایران -

فرانس : ۱۹۲ / ۷۰۳ -

فرخ آباد : ۳۶۹ / ۵۱۲ / ۵۱۵

۶۵۱ / ۶۵۲ / ۶۵۳ / ۶۵۷

۶۶۱ / ۶۶۲ / ۷۹۳ / ۷۹۵

۸۸۰ / ۹۲۴ -

گوزکک : ۱۱۱۰ : ۱۱۱۰
 گوزکک : ۸۴ -
 گوزکک : ۱۱۱۰ -
 گوزکک : ۸۴ -

ل

لاجر : ۸۶ : ۱۱۱ : ۱۱۲ : ۱۲۵
 ل : ۱۲۸ : ۱۳۲ : ۱۳۵ : ۱۳۸
 ل : ۲۸۵ : ۳۱۹ : ۳۲۵ : ۳۳۳
 ل : ۵۱۱ : ۵۵۹ : ۵۶۲ : ۵۶۶
 ل : ۸۱۹ : ۸۴۳ : ۸۴۳ : ۱۰۴۴
 ل : ۱۱۰۹ : ۱۱۲۲ -

لکهنو : ۱۳۹ : ۱۴۴ : ۲۱۰ : ۲۶۲
 لکهنو : ۳۹۱ : ۴۱۰ : ۵۱۰ : ۵۱۳
 لکهنو : ۵۱۵ : ۵۱۶ : ۵۱۸ : ۵۲۰
 لکهنو : ۵۲۱ : ۵۳۰ : ۵۳۵ : ۵۵۱
 لکهنو : ۵۵۲ : ۵۵۳ : ۵۵۵ : ۵۵۶
 لکهنو : ۶۶۲ : ۶۶۳ : ۶۶۴ : ۶۵۰
 لکهنو : ۶۵۲ : ۶۵۶ : ۶۵۶ : ۶۵۸
 لکهنو : ۶۶۱ : ۶۶۵ : ۶۶۶ : ۶۶۹
 لکهنو : ۶۸۱ : ۷۱۱ : ۷۶۵ : ۷۶۵
 لکهنو : ۷۹۹ : ۸۲۰ : ۸۲۱ : ۸۲۲
 لکهنو : ۸۲۴ : ۸۲۴ : ۸۲۵ : ۸۲۴
 لکهنو : ۸۳۶ : ۸۳۳ : ۸۳۶ : ۸۳۸
 لکهنو : ۸۴۱ : ۸۴۵ : ۸۴۶ : ۸۴۹
 لکهنو : ۸۸۰ : ۸۸۱ : ۸۸۲ : ۸۹۱
 لکهنو : ۸۹۲ : ۸۹۳ : ۸۹۵ : ۸۹۶
 لکهنو : ۹۰۹ : ۹۲۳ : ۹۲۵ : ۹۲۶
 لکهنو : ۹۳۹ : ۹۴۰ : ۹۴۱ : ۹۴۲
 لکهنو : ۹۴۳ : ۹۵۲ : ۹۵۸ : ۹۵۴

گوزکک : ۸۳ : ۶۲۴ -
 گوزکک : ۸۴ -
 گوزکک : ۱۰۹۶ -

گوزکک : ۱۰۸۴ : ۱۵۴ : ۱۰۸۴ -
 گوزکک : ۲۰۸ : ۲۰۸ : ۲۰۸ : ۲۸۴
 گوزکک : ۲۸۵ : ۳۱۹ : ۳۲۵ : ۳۳۳
 گوزکک : ۵۱۱ : ۵۵۹ : ۵۶۲ : ۵۶۶
 گوزکک : ۸۱۹ : ۸۴۳ : ۸۴۳ : ۱۰۴۴
 گوزکک : ۱۰۴۴ : ۱۰۴۴ : ۱۰۴۴ : ۱۱۲۲
 گوزکک : ۱۱۲۲ : ۱۱۲۲ : ۱۱۲۲ : ۱۱۲۲

گوزکک : ۱۰۶۴ -
 گوزکک : ۱۱۰۹ -

گوزکک : ۱۰۳۲ : ۱۰۳۲ -

گوزکک : ۵۵۱ -

گوزکک : ۱۱۰۹ -

گوزکک : ۵۵۱ : ۵۱۲ : ۵۴۰ -

ک

گوزکک : ۶۶ : ۶۶ : ۶۶ : ۱۳۰
 گوزکک : ۱۸۴ : ۲۹۰ : ۲۹۱
 گوزکک : ۳۲۶ : ۳۰۹ : ۳۶۹ : ۴۴۴
 گوزکک : ۴۸۹ -

گوزکک : ۱۰۹۴ -

گوزکک : ۱۱۴ -

گوزکک : ۳۴۱ -

گوزکک : ۸۴ -

گوزکک : ۱۳۹ : ۲۱۰ : ۲۱۳

گوزکک : ۱۰۴۴ : ۱۰۴۴ : ۱۰۴۴ -

گوزکک : ۸۴ -

میرٹھ : ۱۵۹ ، ۶۳۳ ، ۱۰۷۵
- ۱۰۹۰
میسور : ۳۶۹
میوات : ۳۶

ن

نالول : ۸۶ ، ۹۱ ، ۲۱۰
نرو (گوانیاں) : ۱۰۸۳ ، ۱۰۸۵
نارے : ۱۰۸۵
نسنگ : ۶۳۳ ، ۶۴۵
نہان : ۱۰۵۱
نوٹنگن (جرمنی) : ۱۰۲۹
نیلز (اطالیہ) : ۸۱۳ ، ۸۱۴ ، ۸۸۱

و

وجیانکر : ۸۶
ولایت : دیکھیے ایران

ز

زالیس : ۲۶۸
زرات : ۸۱۹
زردوار : ۱۰۷۵
زریالہ : ۲۶۸

زند، شمال : ۱۵ ، ۱۶ ، ۲۰ ، ۲۵
زم : ۵۵ ، ۵۶ ، ۵۱ ، ۶۰ ، ۶۳
زہ : ۶۸ ، ۸۳ ، ۹۰ ، ۹۷ ، ۱۱۱
زہ : ۱۲۹ ، ۱۳۱ ، ۱۳۸ ، ۱۶۱
زہ : ۱۷۳ ، ۱۸۷ ، ۱۸۹ ، ۲۰۱
زہ : ۲۰۷ ، ۲۵۷ ، ۲۸۰ ، ۲۸۱

۱۰۰۲ ، ۱۰۹۷ ، ۱۱۰۹ ، ۱۱۲۲
- ۱۱۲۳

لندن : ۱۶ ، ۱۰۶۵ ، ۱۱۲۸

م

ماوراء : ۳۶
ماورہ : ۹۹۹ ، ۱۰۰۰ ، ۱۰۷۶
مالوہ : ۳۷ ، ۳۴ ، ۳۵۹
ماللو : ۳۶ ، ۳۷
مالک پور : ۸۳
ماوراء النہر : ۱۲۳
متھرا : ۱۲۵
مہول شہر (چون پور) : ۳۶۳
مدایا : ۵۳۹
مدراس : ۲ ، ۱۰۱۱ ، ۱۰۱۲
- ۱۱۲۲ ، ۱۰۶۳
مدینہ : ۳۸

مراد آباد : ۱۰۹۰ ، ۷۶۵
مرشد آباد : ۳۲۶ ، ۳۹۰ ، ۳۹۳
مرہ : ۳۹۹ ، ۴۰۸ ، ۴۹۱ ، ۹۰۹
مرہ : ۹۲۱ ، ۹۲۳ ، ۹۳۳ ، ۹۳۰
- ۹۶۷ ، ۹۷۰ ، ۱۰۰۳
مظفر نگر : ۱۵۹ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۹۰
مکن پور : ۱۱
مکتہ : ۳۹ ، ۱۰۵۱
مکھن پور : ۸۳۵
ملک فرنگ : دیکھیے انگلستان
ملتان : ۳
میڈو پاتھرس : ۱۱۱۰

امام ہازہ ، باون برج ، عظیم آباد :
- ۳۰۰ -

ب

باغ نواب قاسم علی خاں (لکھنؤ) :
- ۸۲۳ ، ف ۸۲۵ -
بخشی گھاٹ ، عظیم آباد : ۹۳۳ -

ت

تاج محل : ۳۶۹ ، ۱ -
تکیہ " عشق ، عظیم آباد : ۹۳۳ -
تکیہ " شاہ باقر ، عظیم آباد : ۹۳۷ -
تکیہ " شاہ تسلیم ، دہلی : ۵۱۳ ، ۳۲۱ -

ج

جامع مسجد ، دہلی : ۳۹۸ ، ۵۲۱ ،
- ۹۰۵ -

چ

چاندنی چوک ، دہلی : ۳۸۳ -
چنل قبر ، دہلی : ۹۰۰ -
چوراہا آغا حسینا ، لکھنؤ : ۳۰۰ -

ح

حوض قاضی ، دہلی : ۵۰۶ -
حوہلی امیر خاں انعام ، دہلی : ۵۱۰ -
حوہلی واجد نول رائے ، لکھنؤ : ۸۲۱ -
حوہلی جد ناصر ، دہلی : ف ۱۲۸ -

۲۹۱ ، ۲۹۹ ، ۳۰۱ ، ۳۰۷ ،
۳۰۹ ، ۳۳۰ ، ۳۶۸ ، ۳۷۸ ،
۳۸۸ ، ۳۹۱ ، ۴۰۱ ، ۴۰۷ ،
۴۲۵ ، ۴۹۹ ، ۵۱۱ ، ۵۳۲ ،
۶۳۱ ، ۶۳۴ ، ۶۸۵ ، ۷۷۲ ،
۷۷۳ ، ۷۷۵ ، ۷۸۹ ، ۸۶۹ ،
۱۰۰۹ ، ۱۰۱۱ ، ۱۰۱۲ ، ۱۰۱۷ ،
۱۰۲۱ ، ۱۰۳۹ ، ۱۰۴۰ ، ۱۰۴۳ ،
۱۰۴۵ ، ۱۰۶۷ ، ۱۰۶۷ ، ۱۰۹۱ ،
عند ، وسطی : ۶۷ ، ۳۶۹ -

د

دکن : ۱۰۳۷ ، ۱۰۳۸ -
دور : ۶۷ ، ۱۵۹ ، ۲۳۷ -
دور : ۷۶ ، ۳۷۳ ، ۶۹۸ ، ۷۰۳ ،
۱۰۲۵ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۳۷ -
دوران : ۱۹۹ ، ۲۰۰ ، ۲۰۱ -

محلی ، عمارات ، باغات ، دریا اور پہاڑ وغیرہ

الف

احمدی پورہ ، دہلی : ۱۳ ، ف ۱۲۸ -
اردوئے معلیٰ : ۱۵۳ -
اکبری دروازہ (لکھنؤ) : ۸۷۹ -
اکبری مسجد (اکبر آباد) : ۹۰۱ -
اکبری مسجد (دہلی) : ۱۰۵۳ -
امام ہازہ آغا باقر : ۶۵۸ -

ح

حیدر بازار ، دہلی : ف ۱۲۸ -

ع

عرب سرائے ، دہلی : ۹۰۱ -
عمارت حضرت قدم شریف ، دہلی :
۱۰۳۱ -

ق

قبرستان ، اکھڑا ، بھوم سین ، لکھنؤ :
۵۰۳ -
قلعہ معلیٰ ، دہلی : ۱۳۳ ، ۲۱ ،
۲۱۴ ، ۲۳۰ ، ۳۰۱ ، ۳۳۱ ،
۵۲۱ ، ۶۹۹ ، ۱۱۱۲ ، ۱۱۱۳ -

ک

کعبہ : ۳۸۸ -
کوئلہ فیروز شاہ ، دہلی : ۱۲ ، ۵ -
۸۶ ، ۲۶۶ -
کوہ ہالہ : ۱ -

گ

گلاب باڑی ، لکھنؤ : ۸۴۳ -

ل

لال باغ ، فیض آباد : ۸۴۸ ، ۸۴۷ -
لال قلعہ : دیکھیے قلعہ معلیٰ -
لوری کٹرہ ، پٹنہ : ۹۳۵ -

د

درگہ پنچہ مبارک ، حیدر آباد : ۱۰۴۲ -
درہائے الک : ۸۶ ، ۱۰۷۸ -
درہائے جمنہ : ۸۷ ، ۵ -
درہائے گنگا : ف ۸۳ ، ۳۰۶ ، ۹۵۶ -
درہائے سندھ : ۳۰ -
درہائے فرات : ۱۰۳۲ -
درہائے لربدا : ۷۸ -
درگہ حضرت جی ، گوالیار : ۱۰۸۳ -
دھول پورہ ، عظیم آباد : ۳۰۰ -
دھار معلیٰ : ۲۸۳ -
دیوان خاص ، دہلی : ۱۳۸ ، ۲۴۳ ،
۸۸۳ -
دیوان عام ، دہلی : ۹۹۱۲ -
دیبرہ بھوانی ، قصبہ چھانلا : ۱۱۲۵ -

ر

راج کھاٹ ، دہلی : ۳۳۱ -
روضہ رضویہ ، خراسان : ۹۲ -

ز

زینت المساجد ، دہلی : دہلی : ۲۵۸ -

س

سبزی منڈی ، لکھنؤ : ۱۱۲۲ -
سٹ بی ، لکھنؤ : ۵۰۳ -
سید ولہ ، دہلی : ۸۱۹ -

م

پہلی باغ ، دکن : ۷۷ ، ۷۸ -
مدرسہ " خازنی الدین خان " دہلی :

- ۹۰۱

مسجد شیر شاہ ، عظیم آباد : ۳۰۰ -

منشی گنج ، لکھنؤ : ۸۲۳ -

مکرم مسجد ، حیدر آباد دکن : ۹۷۱ -

موتی محل ، لکھنؤ : ۵۶۲ -

میان - رائے سنبھل : ۱۰۶۹ -

و

وگنل پورہ - دہلی : ۱۳۹ -

افسانوی مقامات وغیرہ

ب

باجل السحر : ۸۸۶ -

پ

پرستان : ۱۰۸۹ -

ت

تخت سلیمان : ۸۵۶ -

ج

جوتے شہر : ۸۶۰ ، ۸۶۱ ، ۹۲۳ -

ج

چاہ سلیمان : ۸۵۶ -

ح

حسن آباد : ۱۰۸۹ -

حام بادگرد : ۱۰۸۸ -

ع

عشق آباد : ۱۰۸۹ -

ف

فلک پیر : ۸۵۲ ، ۸۵۶ ، ۸۶۳ -

فیضستان : ۱۰۸۹ -

ک

کالنور : ۸۸۵ -

کوہ طور : ۵۸۲ -

کوہ قاف : ۸۵۶ ، ۱۰۸۹ -

کوہ کیستان : ۱۰۸۹ -

گ

گلشن آباد : ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۹ -

م

میت افزا ، باغ : ۱۰۸۹ -

متفرقات

جنگ کربلا تک (تیسری) : ۵
 معرکہ سکرتال : ۵۸۳ + ۵۸۳
 ۵۸۵ + ۵۸۶ + ۵۸۹ + ۵۹۶
 - ۵۸۰
 معرکہ میران کٹروہ : ۵۹۶ -
 سپاہپاویہ جدہ : ۱۰۶۷ -

سیاسی ادارے

الکریزی حکومت : ۱۰۹۰ -
 ایسٹ انڈیا کمپنی ، نجات مرعات :
 ۱۱۰۷ + ۱۰۹۳ + ۹ + ۳ -
 ۱۱۰۸ ، کورٹ آف ڈائریکٹرز : ۹
 برطانوی سلطنت : ۱۹۹
 دربار اودہ : ۵۱۳ -
 سلطنت دہلی : ۱۱۱۱ -
 قطب شاہی : ۳۰۷ -
 منلیہ سلطنت : ۳۰۳ + ۳۰۰ + ۳۲۲

۲۵ + ۲۷ + ۸۲ + ۸۳ + ۱۳۹
 ۳۰۱ + ۳۵۶ + ۵۰۳ + ۵۱۳
 ۵۱۸ + ۵۲۱ + ۵۳۵ + ۵۴۶
 ۹۲۰ + ۹۸۳ + ۹۹۷ -
 فرور واج : ۱۰۸۶ -
 لٹامستر ٹکنگ : ۵۱۲

بکال آرمی : ۱۰۶۵ -
 بھوانی دیوی : ۱۱۲۳ -
 پاؤرین ، ایک زیور : ۱۵۷ -
 تخت طاؤس : ۳۵۶ + ۳ -
 جبرئیل علیہ السلام : ۱۰۵۱ -
 چھڑیاں ، شاہ مدار : ۸۳۵
 حوض کوثر : ۱۰۳۸
 دھتال : ۱۰۷۵ -
 ذوالجناح : ۱۰۳۳ -
 روح حسن : ۸۰۱ -
 روح القدس : ۱۰۶۵ + ۱۰۶۰ -
 سکھ ، فرخ میر : ۹۳ -
 گوجری ، ایک زیور : ۱۵۷ -
 مہدی موعود : ۸۳۸ -
 تہان لکھنؤ : ۳۰۳ -
 ویدانت ، فلسفہ : ۳۱۶ -

جنگیں

جنگ بکسر : ۱۰۹۵ + ۱۱۱۲ -
 جنگ ہانی بت (تیسری) : ۸۱ + ۵
 ۵۱۲ + ۵۱۳ + ۱۰۶۳ + ۱۰۶۶ -
 سکری پلاس : ۱۷۵۷ + ۱۷۶۹ -
 ۹۲۱ -
 جنگ نالیکوٹ : ۳۳ + ۷۶ -

